

Palladios Villa Rotonda als Märchenschloss Goethes

Hubertus Günther

In seiner Autobiografie, die zwischen 1811 und 1817 in fünf Bänden unter dem Titel *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* erschien, berichtet Goethe, welche besonderen Fähigkeiten er als siebenjähriges Kind in sich vereinte.¹ Er lebte seine Freude an Unterhaltung aus, wenn er Märchen erzählte, um andere glücklich zu machen. Eine gewisse Neigung zum Theater kündigte sich zunächst in Puppenspielen, dann in verwegenen „Schau- und Trauerspielen“ mit Freunden an. Zu solchen Begebenheiten waren „Lokalitäten, wo nicht aus einer anderen Welt, doch gewiss aus einer anderen Gegend“ nötig. Für die Erfindung derartiger Kulissen kam ihm eine weitere Fähigkeit zugute: Ausgehend von Konstruktionen geometrischer Körper mit Zirkel und Lineal im Mathematik-Unterricht, ersann er sich „artige Lusthäuser, welche mit Pilastern, Freitreppen und flachen Dächern ausgeschmückt wurden.“ Aus der Distanz des reifen Alters urteilt Goethe, „solche aufschneiderischen Anfänge“ hätten sicher schlimme Folgen für ihn gehabt, wenn er nicht nach und nach „diese Luftgestalten und Windbeutelereien zu kunstmässigen Darstellungen hätte verarbeiten lernen.“

Als Beispiel für seine frühe Gabe zu Fabulieren fügt Goethe ein Märchen an,

das bei seinen Gespielen grossen Beifall fand und das er ihnen oft wiederholen musste. *Der neue Paris*² nennt er es: Ihm träumte, wie ihm, als er sich mit neuen Festtagskleidern im Spiegel betrachtete, vier kleine Sylphiden erschienen. Am Nachmittag ging er in seiner feinen Robe aus, und da gelangte er auf wundersame Weise in einen anmutigen Zaubergarten. In dem Zaubergarten liegt abgeschirmt eine Insel. Um sie betreten zu dürfen, muss er sich in ein orientalisches Kostüm umkleiden, wie man es damals manchmal für Exkursionen in exotische Regionen anlegte, etwa bei den ersten Bergtouren in den Alpen. Auf der Insel findet er inmitten eines grossen Rings von hohen „Zypressen oder pappelartigen Bäumen“ ein „köstliches Gartengebäude“, aus dem „himmlische Musik“ herausdringt. Es ist das Schloss der Sylphiden, die ihm zuvor im Traum erschienen waren. Er geht in das Haus, sieht die Luftgeister dort musizieren, tanzt mit einer von ihnen und spielt dann mit ihr. Die Erzählung kommt jetzt nochmals auf die besonderen Anlagen des Kindes zurück: Die Sylphide zeigt ihm Puppen und „Puppengerätschaften“, die ihr gefallen, aber ihm nicht mehr; dann gibt es Bauklötzchen für Mauern und Türme, Häuser, Paläste, Kirchen, die seinem Na-

turell entsprechen, aber für sie nicht unterhaltsam sind; sie wählen schliesslich Figuren von Heerhaufen, weil das Kriegsspiel für beide vergnüglich ist. Die weitere Handlung entwickelt sich ziemlich turbulent. Aber wir verlassen sie hier und wenden uns der Kulisse zu, in der sie spielt: dem Schösschen der Luftgeister.

Das Haus wird in der Erzählung nur sporadisch gestreift. Wohl wirkt es beeindruckend auf das Kind. Aber kaum dass seine Gestalt angesprochen ist, wird der Blick weitergelenkt. Die bunte, abwechslungsreiche Handlung zieht gleich die Aufmerksamkeit auf sich. Dennoch versteht es Goethe, mit wenigen Worten den Ort der Handlung vor Augen zu führen. Er animiert den Leser, mit seiner Phantasie unwillkürlich mitzuhelfen, ihn zu vergegenwärtigen, und bestätigt später oft beiläufig die Richtung, die ihm zuvor nur unterschwellig angewiesen ist. Mit der folgenden Analyse aus der Warte des Architekturhistorikers wollen wir aus dem Text destillieren, welchen Baubestand Goethe im Auge hatte und auf welche Weise er seine Vorstellung übermittelt. Wir sind uns bewusst, mit einem derart rationalen Vorgehen sicher nicht die lebhafteste Imagination zu erfassen, die vom Leser des Märchens erwartet wird.

Zunächst spricht Goethe den „anschaulichen Charakter“ (Hans Sedlmayer) des Schösschens an. Was den ersten Eindruck für den Jungen prägt, als er es erblickt, ist die Säulenhalle: „... und wie war ich überrascht! als ich in den Kreis der hohen Bäume tretend, die Säulenhalle eines köstlichen Gartengebäudes vor mir sah, ...“ Alle übrigen Elemente der Ansicht werden durch das eine verdrängt. Im anschliessenden Relativsatz weiss der Junge unvermittelt, wie der gesamte Plan des Gebäudes aussieht, einschliesslich der verdeckten

Teile, sogar der Rückseite: „... das nach den übrigen Seiten hin ähnliche Ansichten und Eingänge zu haben schien.“ Wodurch dieser Anschein erweckt wird, steht dahin, aber derart spontane, eigentlich übersinnliche Eingebungen sind eben möglich im Märchen und im praktischen Leben auch, wenn sie durch irgendwelche Assoziationen evoziert werden. Dem Jungen bleibt nicht mehr Zeit zur Beobachtung, weil seine Aufmerksamkeit sogleich abgezogen wird durch die himmlische Musik, die aus dem Gebäude dringt. Der Portikus liegt, wie man unwillkürlich denkt und im folgenden Relativsatz bestätigt wird, vor dem Eingang des Hauses, oder genauer, vor einem seiner Eingänge. Im Innern des Hauses schliesst an den Eingang ein kurzer gewölbter Korridor an. So ist es, dem Eindruck vom Aussenbau nach, an allen Seiten. Dieser Korridor führt in einen Saal, der, passend zur allseits gleichen Erscheinung des Hauses, als Mittelsaal bezeichnet wird. Die „herrliche domartige Höhe“ des Mittelsaals zieht den Blick des Jungen beim Eintreten auf sich und setzt ihn in Verwunderung, aber sein Auge kann nicht darauf verweilen, weil es durch das Schauspiel der Sylphiden angelockt wird. Auch wenn auf diese Weise wieder kein Atem zu einer eingehenderen Schilderung bleibt, stellt man sich doch gleich vor, dass so ein eindrucksvoller Saal eingewölbt sein muss, und wirklich fliesst bald darauf ein, dass er eine Kuppel besitzt: Beiläufig wird ein Teppich „gerade unter der Mitte der Kuppel“ erwähnt. Da der Raum von einer Kuppel bekrönt wird, ist er anscheinend rund. Nachdem das Geschehen in dem Saal beendet ist, führt eine Sylphide den Jungen zurück in den überwölbten Korridor, aus dem er kam, und von dem Korridor aus betreten sie ihre Wohnung. Sie besteht aus zwei Zimmern. Da das Haus allseits gleich

ist, haben die drei übrigen Sylphiden anscheinend ähnliche Suiten.

Im Unterschied zur sachlichen Beschreibung suggeriert die lebendige Schilderung hier eine synästhetische Erscheinung: Der Eindruck, den das Haus macht, verschmilzt mit der Wirkung von betörender Musik und Tanz, von buten Farben der Luftgeister etc. Die Mittel, die Goethe dafür einsetzt, treten grossteils bereits zu Beginn der Neuzeit auf und manche noch früher.³ Schon Prokop eröffnet seine Beschreibung der Hagia Sophia (527/528) damit, den ersten Eindruck zu erfassen: Er lenkt gleich den Blick auf die Kuppel, die den Raum beherrscht, und malt aus, dass sie zu schweben scheint. Der Sprung vom ersten Eindruck des Ankömmlings zur Gesamtdisposition des Baus, dem er eben erst begegnet, ist etwa in der *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) vorgebildet.⁴ Seit jeher gebrauchen Phantasie-Beschreibungen überschwengliche Epitheta wie „himmlisch“ oder „herrliche domartige Höhe“. Ebenso setzen sie das Stilmittel ein, nur besondere Motive anzusprechen und den Lesern zu überlassen, den Eindruck unwillkürlich zu vervollständigen. Die ideale Symmetrie des Sylphiden-Schlösschens ist ein Merkmal vieler Phantasie-Bauten in der Literatur der Neuzeit. Beispiele dafür bilden etwa der Palast des Apolidon in der französischen Fassung des *Amadis von Gallien* (1543), Amidas Inselpalast in Torquato Tassos (1575) oder die Residenz im Lustgarten des Amor, die Giambattista Marino im *Adonis* (um 1596–1623) schildert.⁵ Auch in bildnerischen Entwürfen sind Phantasie-Bauten oft über mehrere Achsen symmetrisch, so etwa bei Giovanni Battista Montano (1534–1621) und unzähligen anderen.⁶

Der Ring von Zypressen oder pappelartigen Bäumen, den der Junge betritt,

führt weg vom Frankfurter Milieu des jungen Goethe in eine Gegend, die für ihn damals noch exotisch war, offenbar in eine südliche Gegend oder eher in die Imitation einer südlicher Gegend durch Pappeln an Stelle von Zypressen. Ein Ring von Pappeln auf einer Insel wurde 1779 im Park von Ermenonville angelegt, um das Grab des grossen Philosophen Jean Jacques Rousseau zu rahmen, der wie kaum ein Anderer den Geist seiner Zeit wiedergegeben hat. Die Anlage wurde gleich mehrfach nachgeahmt, so auch nahe bei Weimar, dem Lebensmittelpunkt Goethes, als er *Dichtung und Wahrheit* verfasste: im grossen Tiergarten in Berlin oder im Park von Gotha und vor allem im berühmten englischen Garten von Wörlitz, den Goethe von seinen vielen Besuchen beim Fürsten Franz von Anhalt-Dessau her bestens kannte.⁷ Die etwas artifizielle Differenzierung zwischen Zypressen und pappelartigen Bäumen zeigt, dass Goethe Wert darauf legte, diese Beziehung zu evozieren. Bei der Art, in der Englische Gärten damals angelegt wurden, war ein Grab ohne weiteres anderweitig ersetzbar, etwa wie im *Neuen Paris* durch ein Haus. Im Park von Wörlitz wurde eine antike Grabstele aufgestellt, um den Zugang zu einem Eiskeller zu bedecken, und im Schloss war sogar das Nachtgeschirr in antiken Sarkophagen deponiert.⁸

Die ideale Symmetrie des „köstlichen Gartengebäudes“ der Sylphiden kehrt auch an vielen Gartenhäusern des 18. Jahrhunderts wieder, im Spätbarock mit vier Eckrisaliten (Pagodenburg im Nymphenburger Park, Belvedere im Park von Charlottenburg und andere), klassizistisch mit Säulenportiken wie am „Haus der Winde“ im Garten von Castle Howard (vormals als Diana-Tempel bekannt, 1724–1738).

Die generelle Erinnerung an Phantasiebeschreibungen und Gartenhäuser



Abb. 1 Johann Jakob SANDRART: Allegorie der Architektur mit der Villa Rotonda im Hintergrund. Frontispiz der deutschen Übersetzung von Palladios Architekturtraktat: Die Bau-
meisterin Pallas oder der in Teutschland erstandene Palladius, 1698

schließt nicht die Rezeption realer Bauten aus. Der Palast des Apolidon etwa spiegelt das Schloss von Chambord, das König Franz I. von Frankreich, kurz bevor die französische Version des *Amadis von Galien* erschien, hatte errichten lassen, oder umgekehrt wurde die Residenz des reichen Magnaten Agostino Chigi in Rom, die Farnesina, kurz nach ihrer Erbauung als „Haus der Venus“ besungen.⁹ Das Haus der Sylphiden gleicht Palladios Villa Rotonda in allen seinen Elementen (Abb. 1–3): Beide Häuser sind aussen wie innen über mehrere Achsen symmetrisch disponiert, was aus praktischen Gründen bei Wohnhäusern sonst kaum vorkommt. Aussen ist beiden Häusern an allen Seiten ein Portikus vor den Eingang geblendet, innen führen jeweils gewölbte Korridore von den Eingängen auf einen grossen und hohen

runden Mittelsaal, der mit einer Kuppel bedeckt ist, und zwischen den Korridoren liegen jeweils Suiten mit zwei Zimmern. Obwohl Goethe die einzelnen Elemente nur flüchtig anspricht, legt er Wert auf die genaue Übereinstimmung mit der Rotonda bis in Details: So erwähnt er eigens, dass – wie in der Rotonda – der Mittelsaal eine Kuppel hat und die Korridore gewölbt sind; wie in der Rotonda betritt man die Wohnzimmer nicht vom Mittelsaal, sondern von den Korridoren aus: die Sylphide führt den Jungen eigens zurück in den Korridor, durch den er eingetreten ist, um von dort aus in ihren Wohnbereich zu gelangen, und ausdrücklich wird differenziert, dass diese Suite aus zwei Zimmern besteht. Und obwohl es von einer Front her nicht wirklich kenntlich ist, wird gleich festgehalten, dass das Haus – wie die Ro-

Abb. 2 Holzmodell der Villa Rotonda. Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio Vicenza



tonda – an allen Seiten gleich ist, oder präziser, da Goethe ein genauer Beobachter war: an allen Seiten „ähnlich“, denn bei der Rotonda sind die Seiten nicht völlig gleich; sie unterscheiden sich unauffällig, aber mit Bedacht darin, dass die Fenster einmal näher am Portikus, das andere Mal näher an den Hausecken sitzen. Dabei sind alle diese genauen Spezifizierungen im Märchen vom *Neuen Paris* für den Ablauf der Handlung überflüssig. Im Ganzen entspricht das Schlösschen der Sylphiden, obwohl es nur ein Gartenhaus ist, der Rotonda auch darin, dass es als „Muster der Baukunst“ erscheint. Goethe kannte die Rotonda von seiner Italienreise her längst aus eigener Anschauung, als er *Dichtung und Wahrheit* verfasste.

Erstaunlicherweise weckt Goethe die Assoziation an die Rotonda in *Dichtung und Wahrheit* bei der Wiedergabe von kindlichem Fabulieren, das er als „Windbeutelei“ abtut. Er stellt Palladios grossartiges Werk in Verbindung mit den „artigen Lusthäusern“ und Spielsachen eines Kindes; es bildet nur ein Gartenhaus für Luftgeister und beeindruckt hier nur einen eitlen kleinen Jungen. Es ist wohlgemerkt ein Kind, dem die Rotonda als „Muster der Baukunst“ vorkommt, und es fällt kein besonnenes Urteil über den Bau, sondern lässt nur eine vorwitzige Phrase fallen, denn kaum nachdem es die Erscheinung wahrgenommen hat, lässt es sich gleich von unterhaltsameren Vorgängen ablenken. Die Sentenz des Kleinen erinnert eher an die Bauklötzchen, mit denen er spielt. Offensichtlich besinnt sich Goethe auf die Rotonda hier nicht ganz im Ernst, sondern mit ironischem Unterton. Goethe war bekanntlich ein Meister im Umgang mit Ironie, und er verstand es, seine Meinung über ernste Dinge, wenn sie heikel, abweichend vom allgemeinen Urteil war, hinter

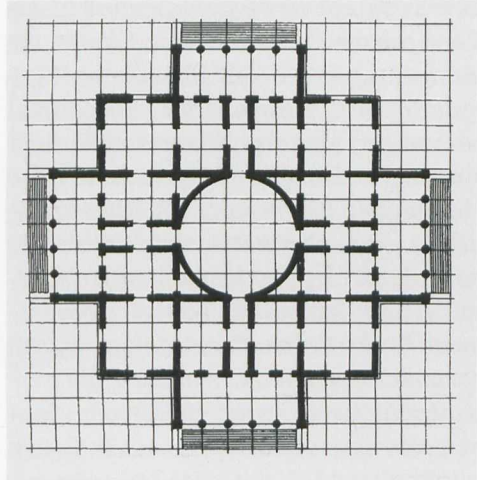


Abb. 3 Grundriss der Villa Rotonda mit analytisch gemeintem Raster, aus: Jean-Nicolas-Louis DURAND: *Précis des leçons d'architecture*, 1802/1805

der vorgehaltenen Hand von Ironie und Verkleidung abzugeben. Ich denke etwa an den *Faust*, wo er über den akademischen Betrieb spottet, aber versteckt in der Person Mephistos und indirekt unter Berufung auf das *Lob der Torheit* von Erasmus von Rotterdam, das er, für jeden gebildeten Leser deutlich, paraphrasiert.

Dass Goethe in *Dichtung und Wahrheit* die Rotonda als Ausfluss kindlicher Phantasie und sorglosen Fabulierens erscheinen lässt, wirkt anscheinend so unerwartet und unangemessen, dass es, soweit ich weiss, bisher nicht beobachtet wurde, zumindest selten angesprochen wurde, obwohl es eindeutig aus dem Text hervorgeht. Dabei hat man sich so viel Gedanken gemacht zum literarischen Umfeld des Märchens und zum Fortwirken von Goethes Jugenderinnerungen an das Elternhaus mit seinen Stichen von Italien, die der Vater in schwärmerischer Erinnerung an seine Reise in den Süden allenthalben an den Wänden aufgehängt hatte.¹⁰ Dagegen hat das

berühmte Lied der Mignon „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen ...“ längst die Erinnerung an die Villa Rotonda wachgerufen.¹¹ Der Zusammenhang ist diesmal viel vager, aber der Kontext entspricht umso mehr den Vorstellungen, die sich mit dem idealen Bau und der lieblichen Landschaft, die er überlickt, verbinden. Die Rotonda wird hier zum Monument der Sehnsucht nach Italien. Der Text ist wieder einem Kind in den Mund gelegt, einem „wunderbaren“ Mädchen im Alter von schätzungsweise zwölf bis dreizehn Jahren, das aus seinem Elternhaus in Italien entführt wird und mit einer Theatertruppe nach Deutschland kommt. Es verleiht mit dem Lied seinem Heimweh Ausdruck. Goethe kreierte die erste Version der Geschichte 1777–1785 in dem Romanfragment *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. In der endgültigen Fassung, die 1795 unter dem Titel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erschien, ist die Handlung modifiziert, aber einige von Mignons Liedern sind in ihrer ursprünglichen Form übernommen, darunter auch das Lied, um das es hier geht.

*Kennst du das Land, wo die Zitronen
blühen,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel
weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?*

*Dahin! Dahin
möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!*

*Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein
Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?*

Kennst du es wohl?

*Dahin! Dahin
möcht ich mit dir, o mein Beschützer,
ziehn!*

*Kennst du den Berg und seinen Wolken-
steg?*

*Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:
Kennst du ihn wohl?*

*Dahin! Dahin
geht unser Weg; o Vater, lass uns ziehn!*

Die Art, wie das Haus in der zweiten Strophe des Liedes vor Augen geführt wird, greift zu Mitteln, die seit uralten Zeiten immer wieder eingesetzt wurden, um Bilder davon zu evozieren, wie unermesslich schön Phantasie-Bauten sind. Epitheta wie den Glanz und das Schimmern der Räume und den Marmor als Material der Statuen kennt man schon von Homer und der Bibel her. Man denke etwa an die Beschreibung des Himmlischen Jerusalem in der *Offenbarung des Johannes* (21). Plinius charakterisiert Homers Baubeschreibungen insgesamt so, er habe, ausser Tempeln „auch seine königlichen Paläste möglichst prächtig nur mit Elfenbein geschmückt, abgesehen von Erz, Gold, Elektron und Silber.“¹² Man braucht solche Ekphrasen nicht wörtlich zu verstehen, sondern nur in dem Sinn, dass alles grossen Eindruck erweckt. Typisch ist für viele von ihnen auch, dass nur die Kostbarkeit, aber keine feste Struktur vor Augen geführt wird. Sachlich kann man vom Haus im Lied der Mignon sicher nicht sagen, sein Dach ruhe auf Säulen, denn das trifft für kaum einen Bau zwischen Antike und Klassizismus zu und selbst in der Antike nur für Tempel und Hallen; es ist offenbar als Metapher gemeint, bezieht sich auf einen Portikus,

der dem Haus vorgeblendet ist, und bedeutet ins Sachliche übersetzt, da der Portikus als Träger des gesamten Hausdachs angesprochen wird, soviel wie: ein Portikus bestimmt den ganzen Eindruck des Baus. Obwohl die Metapher im Lied der Mignon feierlich überhöht ist, drückt sie eigentlich das gleiche aus wie die Wiedergabe des ersten Eindrucks vom Schlösschen der Sylphiden durch die Konzentration auf die Säulenhalle, die allein ins Auge fällt. Das Motiv des Säulenportikus, der die gesamte Erscheinung eines Baus bestimmt, steht ebenfalls in einer langen Tradition von Phantasie-Bauten. Es gehört schon zu vielen altgriechischen Ekphrasen, nicht nur auf Tempel bezogen, sondern auch auf Paläste und anderes. Beispielsweise vergleicht Pindar in der Eloge auf Hagesias (468 v. Chr.) ein Gedicht mit der Front eines Hauses auf die folgende Weise:¹³

*Goldsäulen am stolzprangenden/
Vorhof des Gemaches empor/
Richtend, erbaun wir ein staunenswürdiges
Haus!/
An dem beginnenden Werke muss die
Stirne/
Leuchten in die Ferne hin!*

Das gleiche Motiv ist charakteristisch für Darstellungen von Bauten in altgriechischen Vasenbildern.¹⁴ Der Aussenbau und sogar Innenräume werden in der Malerei wie in der Dichtung oft nur durch Säulen repräsentiert. Sie reichen, um die Vorstellung von einem ganzen vornehmen Bau zu evozieren.

Die Konzentration auf die Säulen im Lied der Mignon wie beim Schlösschen der Sylphiden ist sicher auch dadurch bedingt, dass Goethes Ideal der Architektur von Säulen bestimmt war. Diese Einstellung kommt schon in seinem Hymnus auf das

gotische Genie *Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach* zum Ausdruck (1772).¹⁵ Da schwärmt Goethe von der „herrlichen Wirkung der Säulen“ und warnt eindringlich davor, sie „einzumauern“. Ausgehend vom *Essai sur l'architecture* des klassizistischen Architekturtheoretikers Marc-Antoine Laugier (1753/1755), schreibt er: „Du sagst: die Säule ist der erste, wesentliche Bestandteil des Gebäudes, und der schönste. Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine mannigfaltige Grösse, wenn sie in Reihen da stehn! Nur hütet euch sie ungehörig zu brauchen! ihre Natur ist, freizustehn. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!“ Diese Einsicht bestimmt Goethes Urteil über Palladio, als er seine Bauten erstmals sah. Palladio gehörte für Goethe zu den wenigen, denen es gelungen ist, Säulen und Wände miteinander zu verbinden. Die Villen mit ihren Portiken von freistehenden Säulen vor oder auch in den Hauswänden bilden sicher die markantesten Beispiele dafür.

Das Haus, das in der zweiten Strophe von Mignons Lied angesprochen ist, lässt sich leicht mit der Rotonda assoziieren. Allerdings hat es wenig konkret mit ihr gemein. Säle, Gemächer, Statuen und Säulen gibt es an zahllosen aufwendigen Bauten. Portiken bestimmen bei vielen Villen Palladios und seiner Nachfolge den Eindruck. Glänzend und schimmernd wirken die Zimmer der Rotonda kaum, und die Figuren, die den Aussenbau bekrönen, sind hier nicht aus Marmor. In *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* gibt es noch keinen Anhalt dafür, speziell die Rotonda mit dem Haus im Lied der Mignon zu assoziieren. Da legte Goethe nicht einmal fest, aus welcher Gegend Italiens Mignon stammt. Damals hatte er Italien noch nicht

besucht. Erst als er nach Vicenza kam, entschloss er sich, Mignons Heimat in Palladios Reich zu verlegen. Spontan schrieb er damals an Charlotte von Stein: „Ich war lang willens Verona oder Vicenz dem Mignon zum Vaterland zu geben. Aber es ist ohne allen Zweifel Vicenz, ich muss auch darum einige Tage länger hier bleiben“ (Reisenotizen, 22. Sept. 1786).¹⁶

In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ruft Goethe die Erinnerung an die Rotonda wach, aber er bezieht sich jetzt nicht auf deren Erscheinung, sondern nur auf die Inschriften, die über ihren Portiken sitzen.¹⁷ Sie verkünden zusammengekommen (vom Lateinischen ins Deutsche übersetzt): „Marcus Capra, Gabriels Sohn, der dies Gebäude dem engsten Erstgeburtsgrade unterstellt hat, zugleich mit allen Einkünften, Feldern, Tälern und Hügeln diesseits der grossen Strasse dem ewigen Gedächtnis befehlend, während er selbst duldet und Enthaltensamkeit übt.“¹⁸ In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird Mignons Grossvater, ein Marchese Cipriani, von seinem zweiten Sohn ähnlich wie der Marchese Capra charakterisiert: „Ich habe ihn in dem Augenblicke, da er einen Palast baute, einen Garten anlegte, ein grosses neues Gut in der schönsten Lage erwarb, innerlich mit dem ernstesten Ingrimme überzeugt gesehen, das Schicksal habe ihn verdammt, enthaltsam zu sein und zu dulden.“ Zudem wird hervorgehoben, dass, wie beim Marchese Capra, der Erstgeborene als Erbe bestimmt war: „Mein ältester Bruder ward als ein Mann erzogen, der künftig grosse Güter zu hoffen hatte ...“¹⁹ Allerdings ist hier derjenige, der als so stoisch charakterisiert wird, der Bauherr. Der Marchese Capra war aber nicht derjenige, der die Rotonda erbauen liess. Das wusste Goethe, denn Palladio führt den wahren Bauherrn, Paolo Almerico, in den *Quattro libri* na-

mentlich auf.²⁰ Capra erwarb die Rotonda von seinem Bruder, und der hatte sie dem Erben des Bauherrn abgekauft. Weitere Verbindungen von dem Haus, das Mignon besingt, zur Villa Rotonda gibt es nicht.

Wir kehren zum Haus der Sylphiden zurück mit der Frage, was Goethe veranlasst haben mag, die Rotonda in sein Kindermärchen einzubauen. Unter diesem Gesichtspunkt blicken wir auf seine Kommentare zu ihr und zunächst auch kurz auf die zeitgenössische Wertung. Als Goethe die Rotonda besuchte, war sie hoch berühmt.²¹ Die deutsche Ausgabe der *Quattro libri* Palladios von 1698 zeigt auf dem Frontispiz eine Allegorie der Architektur mit der Villa Rotonda als Muster guten Bauens (Abb. 1).²² Colen Campbell ahmte sie fast genau in Mereworth Castle nach (Entwurf 1723). Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, der Architekt des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau, notierte 1765 bei seinem Besuch der Rotonda: „Das ist vielleicht in dieser Art und Weise ganz das, was man sich an Schönerm für das Äussere ersinnen kann, und das Innere ist nicht weniger angenehm.“²³ Aber die Rotonda war keineswegs Palladios prominentestes Werk. Reiseführer und Besucher von Vicenza schenken damals ihr Hauptinteresse regelmässig dem Teatro Olimpico. Auch Goethe eilte zuerst dahin, als er nach Vicenza kam. Der ausführliche Reiseführer von Johann Jakob Volkmann (1770/1777), den Goethe in Italien konsultierte, behandelt die Rotonda nur mit wenigen Sätzen und findet, anders als bei vielen anderen Bauten in oder bei Vicenza, kein Wort der Würdigung für sie.²⁴ Andere voluminöse Italienführer der Zeit erwähnen sie nicht einmal, auch wenn sie dicht bei ihr vorbei zur Villa Valmarana dei Nanni und zum Monte Berico leiten, so diejenigen von Johann Georg Keyssler (1740–

1741/1751) und Johann Wilhelm von Archenholz (1787).²⁵ Goethes Vater hatte bei seiner Italienreise (1739–1741) Keysslers Führer bei sich und folgte der Route, die er weist; dementsprechend erwähnt er nichts von einem Besuch der Rotonda, obwohl er natürlich wegen Palladio in Vicenza Halt gemacht hatte.²⁶ Andere Italien-Besucher dieser Zeit verhielten sich ebenso. Das ist mir noch bei den Reiseberichten des Prinzen August von Sachsen-Gotha-Altenburg, einem Freund Goethes, und von Johann Jacob Wilhelm Heinse aufgefallen, die beide nach Vicenza kamen, um Palladios Werke zu sehen, der eine 1777, der andere 1783.²⁷ Wenn die Rotonda damals rezipiert wurde, dann „korrigierten“ sie die Architekten gewöhnlich derart, dass der „Luxus“ der Vervielfältigung des Portikus und die unpraktische Trennung der Wohnzimmer durch die Korridore in vier kleine Suiten entfiel. Anknüpfend an frühere Häuser dieser Art wie etwa das Odeo Cornaro in Padua, hat Vincenzo Scamozzi mit der Rocca Pisani (1576) das Vorbild dafür geliefert, ihm folgte unter anderen sogar der grosse Verehrer Palladios Lord Burlington bei der Konzeption von Chiswick House (ca. 1720).²⁸

1786/1787 reiste Goethe erstmals nach Italien und schenkte dabei den Bauten Palladios besondere Aufmerksamkeit. Am 21. September 1786 besuchte er die Rotonda. Den Bericht davon verfasste er erst ca. dreissig Jahre später, als seine Arbeit an *Dichtung und Wahrheit* stecken geblieben war.²⁹ Die *Italienische Reise* erschien 1816/17 als zweiter Teil seiner Autobiografie. In seinem Bericht schenkt Goethe den Inschriften über den Portiken viel Beachtung. Er zitiert sie *in extenso* als eine merkwürdige Besonderheit. Zudem erwähnt er den Ausblick auf die in den In-

schriften angesprochenen „weiten Besitzungen, welche Marchese Capra unzertrennt bei seiner Familie erhalten wollte.“ Den stoischen Charakter, den der Graf in seinen Inschriften zum Ausdruck gebracht hat, kommentiert er süffisant mit den Worten: „Der Schluss besonders ist seltsam genug: ein Mann, dem so viel Vermögen und Wille zu Gebote stand, fühlt noch, dass er dulden und entbehren müsse. Das kann man mit geringerm Aufwand lernen.“

Die Beschreibung, die Goethe hier von der Rotonda gibt, gleicht dem Haus der Sylphiden – abgesehen von den rein sachlichen Übereinstimmungen – auch darin, dass beim Aussenbau die Kuppel übergangen wird. Volkmanns Reiseführer erwähnt sie ebenfalls nicht. Zu Palladios Zeit war eine Kuppel einzigartig für einen Profanbau, aber im 18. Jahrhundert war sie auch in diesem Bereich nicht mehr ungewöhnlich. Nur tritt sie nun erheblich prominenter in Erscheinung. Gemessen an den späteren Beispielen, wirkt sie an der Rotonda recht unauffällig. Palladio stellt sie in den *Quattro libri* markanter dar, als sie ausgeführt worden ist. Mit diesen Bemerkungen soll nur klargestellt werden, dass es nicht gegen die Verbindung mit der Rotonda spricht, wenn die Kuppel beim Aussenbau des Sylphiden-Schlösschens übergangen wird.

Goethes Kommentar zur Rotonda zielt vor allem darauf, dass der Bau perfekt disponiert wirkt. Es heisst, man sehe es „in der ganzen Gegend von allen Seiten sich auf das herrlichste darstellen.“ Zusammenfassend urteilt Goethe: „Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben.“ Das ist nicht uneingeschränkt positiv gemeint. Der Aufwand geht über das hinaus, was für ein Haus angemessen ist: „Der Raum, den die Treppen und Vorhallen einnehmen, ist viel grösser als der des

Hauses selbst“, und sogar: „... jede einzelne Seite würde als Ansicht eines Tempels befriedigen.“ Das gleicht der Meinung von Volkmanns Reiseführer: „Das Gebäude sieht von aussen einer Kirche ähnlich.“ Die Benutzbarkeit leidet unter der vorbehaltlosen Hebung des architektonischen Effekts: „... inwendig kann man es wohnbar, aber nicht wöhnlich nennen. Der Saal ist von der schönsten Proportion, die Zimmer auch; aber zu den Bedürfnissen eines Sommeraufenthalts einer vornehmen Familie würden sie kaum hinreichen.“

Als Goethe die Rotonda sah, blühte die Begeisterung für Palladio allenthalben in Europa. Aber in der langen Zwischenzeit, die bis zum Erscheinen der *Italienischen Reise* vergangen war, hatte sich viel verändert. Der Palladianismus war abgeklungen. Bewunderung für griechische Architektur hatte sich stattdessen ausgebreitet, und Goethe war eine treibende Kraft bei dieser Entwicklung. Der einflussreiche Althistoriker Barthold Georg Niebuhr brachte kein Verständnis dafür auf, dass Goethe mit der Publikation der *Italienischen Reise* seine, wie er fand, völlig überholten Ansichten über Kunst verspätet bekannt gemacht hatte (1817). Nach seiner Ansicht gab es kein Werk Palladios, „was wir rein und wahrhaft schön nennen möchten“.³⁰ Demnach könnte man meinen, Goethes Begeisterung für Palladio sei inzwischen abgekühlt. Aber so war es nicht. Sulpiz Boisserée notiert 1815 anlässlich seiner Begegnung mit Goethe: „Freude an der Architectur, rein persönliche Leidenschaft für Palladio – bis ins Crasseste nichts als Palladio und nichts als Palladio.“³¹

In den Briefen, die Goethe während seiner Italien-Reise an Charlotte von Stein schickte, kommt noch mehr Reserve gegenüber der Rotonda zum Ausdruck als in dem später abgefassten Bericht. Während

der zur Publikation bestimmte Kommentar für eine breite Öffentlichkeit gehörig aufbereitet ist, notiert Goethe im Brief spontan: „Auch hab ich heute die famose Rotonda, das Landhaus des Marchese Capra gesehn, hier konnte der Baumeister machen was er wollte und er hats beynahe ein wenig zu toll gemacht. Doch hab ich auch hier sein herrliches Genie zu bewundern Gelegenheit gefunden. Er hat es so gemacht um die Gegend zu zieren, von weiten nimmt sich's ganz köstlich aus, in der Nähe habe ich einige unterthänige Scrupel.“ (20. Sept. 1786). Diesen saloppen Ton hat Goethe nicht angeschlagen vor Werken, die er bewunderte. Da schreibt er in gehobenem Stil. Die Formulierung, hier habe der Architekt „beynahe ein wenig zu toll“ gemacht, was er wollte, beinhaltet nicht nur Kritik, in ihr klingt beinahe ein wenig Spott an, jedenfalls rückt sie die Rotonda, ähnlich wie das Epitheton „famos“, in den Bereich des nicht ganz Ernsten. So gesehen, kann sie auch zum Schlöschen von Luftgeistern werden.

Goethe meinte, der Architekt könne sein Talent nur dann frei entfalten, wenn er nicht an äusserliche Bedingungen gebunden ist. Aber er hielt gewisse Normen doch für verbindlich. Für ihn hat der Architekt zu willkürlich gemacht, was er wollte, weil die Rotonda keine Rücksicht auf irgendwelche Bindungen nimmt, nicht auf den Nutzen, auf das Decorum, auf die Tradition, auf die Antike. Ihr Entwurf folgt nur einem perfekten formalen Muster, er unterliegt einem geometrischen Schema, das nicht einmal mehr Rücksicht nimmt auf die Würde, die sich mit den eingesetzten Motiven verbindet: Die Vervielfältigung nach allen Seiten hin reduziert ja die erhabene Erscheinung eines Säulenportikus. Seit gut zwei Jahrhunderten werden gern Raster und standartisierte Schablo-

nen ausgedacht, um Palladios Planung von Villen nachzuvollziehen. Die Rotonda war schon für Jean Durand ein bevorzugtes Objekt für diese Art von Schematismus (1805), und dieser Trend blühte in der Nachfolge von Le Corbusier und Bauhaus erst recht auf.³² (Abb. 3) Die unbedenkliche Gleichförmigkeit hat Goethe offenbar im Auge, wenn er in *Dichtung und Wahrheit* die Verbindung zu den Kindersachen herstellt. Nach der ungenierten Einleitung klingt auch die Bewunderung des „herrlichen Genies“ nicht mehr ganz ernst. Was da bewundert wird, ist nämlich die Absicht, statt ein angemessenes Haus zu schaffen, die „Gegend zu zieren“, so dass sich vom Weiten eine „köstliche“ Ansicht bietet. Da ist die Parallele zu den Gartenhäusern des 18. Jahrhundert, die das Schlösschen der Sylphiden in Erinnerung ruft.

Wie groß Goethes Reserve gegenüber der Rotonda war, kommt erst recht zum Ausdruck, wenn man vergleicht, wie er anderen Werken Palladios begegnete.³³ Im gleichen Brief an Charlotte von Stein, in

dem er seine lockere Sentenz über die „famosen“ Rotonda abgibt, bekundet er uneingeschränkte Bewunderung für die Bauten am Hauptplatz von Vicenza: „Die Basilika ist und bleibt ein herrliches Werck, man kann sich's nicht dencken wenn man's nicht in der Natur gesehn hat, auch die vier Säulen des Pallasts des Capitan sind unendlich schön.“ Beim Convento della Carità in Venedig strömt er schier über vor Begeisterung. Dreimal „wallfahrtete“ er, wie er selbst sagt, zu ihm hin (2., 6., 11. Okt. 1786). Er hielt ihn für Palladios bedeutendstes Werk, obwohl er nur zu einem Bruchteil realisiert und später teilweise zerstört wurde: „... doch auch dieser Teil seines himmlischen Genius würdig, eine Vollkommenheit in der Anlage und eine Genauigkeit in der Ausführung, die ich noch nicht kannte. Jahrelang sollte man bei der Betrachtung so eines Werkes zubringen. Mich dünkt, ich habe nichts Höheres, nichts Vollkommeneres gesehen, und glaube, dass ich mich nicht irre.“ (2. Okt. 1786).

ANMERKUNGEN

- 1 Johann Wolfgang GOETHE: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*, 5 Bde., Tübingen (und ab Bd. 2.1) Stuttgart / Tübingen 1811/14, 1816/17, hier zitiert nach: Johann Wolfgang GOETHE: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*, hg. v. Klaus-Detlef Müller, in: Ders.: *Werke*, Frankfurter Ausgabe in 40 Bdn., Frankfurt a. M. 1986, Bd. 14, S. 56–58.
- 2 GOETHE: *Dichtung und Wahrheit* (wie Anm. 1), S. 59–73.
- 3 Gerhard GOEBEL: *Poeta faber*, Heidelberg 1971; Guy Raynaud DE LAGE: *Les romans antiques et la représentation de l'antiquité*,

in: *Moyen Age* 67, 1961, S. 47–291; Hans HOLLÄNDER: Das Bild in der Theorie des Phantastischen, in: Christian W. Thomsen/Jens M. Fischer (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 52–78; Haiko WANDHOFF: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2003; Arwed ARNULF: *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, Berlin 2004; Christine RATKOWITSCH: *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken: eine literarische Tradition der Grossdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*, Wien 2006; Hubertus GÜNTHER: *Phantasiebauten in Wort und Bild*.

- Ein Vergleich am Beispiel der Vorstellungen von der römischen Antike, in: *De re artificiosa*. Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60. Geburtstag, hg. v. Lukas Madersbacher/Thomas Steppan, Regensburg 2010, S. 199–216.
- 4 GOEBEL: *Poeta faber* (wie Anm. 3), S. 38–68.
 - 5 GOEBEL: *Poeta Faber* (wie Anm. 3), S. 84f., 87ff., 155–160. – Goethe berichtet Schiller 1805 in einem Brief, er habe den *Amadis von Gallien* erstmals gelesen, nachdem er ihn bisher nur aus Parodien kannte, er las nicht die populäre Version des späten 16. Jahrhunderts, sondern die revidierte Edition von 1779. David THOMSON: *Renaissance architecture: critics, patrons, luxury*, Manchester 1993, S. 84f., 88, 223–7; Sigmund J. BARBER: „*Amadis de Gaule*“ and the German Enlightenment, Bern/ Frankfurt a.M./ New York 1984, S. 13.
 - 6 Josef PONTEN: *Architektur, die nicht gebaut wurde*, Stuttgart 1925.
 - 7 René Louis DE GIRARDIN: *Les jardins d'Ermenonville*, Saïant-Rémy-en-l'Eau 2003. Sibylle HOIMAN: *Rousseau recycled: zur Rezeption der Pappelinsel von Ermenonville*, in: *Topiaria Helvetica* 2006, S. 30–42.
 - 8 Hubertus GÜNTHER: Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz, in: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, Ausst.-Kat., Frankfurt a.M. 1996, S. 131–162.
 - 9 GOEBEL, *Poeta faber* (wie Anm. 3), S. 158f.; Egidio GALLO: *De viridario Augustini Chigii vera libellus*, Rom 1511; Christoph L. FROMMEL: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, Bd. 2, S. 150f. Dok. 16; Hubertus GÜNTHER: *Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance*, in: *Artibus et Historiae* 44, 2001, S. 149–166.
 - 10 Die einschlägigen *Topoi* zuletzt wiedergegeben von Daniel L. PURDY: *The building in 'Bildung': Goethe, Palladio, and the architectural media*, in: *Goethe Yearbook* 15, 2008, S. 57–74.
 - 11 Herbert VON EINEM: *Goethe-Studien*, München 1972, S. 50–71, 132–155.
 - 12 PLINIUS, *Nat.hist.* 36. 45.
 - 13 PINDAR, *Olympie* 6.1ff.
 - 14 Cornelia ISLER KERÉNYI: *Oreste nella ceramica italiota*, in: *Un mito teatrale: La saga di Oreste*. Kat. Mailand 2005, 274–281.
 - 15 Johann Wolfgang GOETHE: *Schriften zur Kunst*, in: Ders., *Werke*, Münchner Ausgabe in 21 Bdn., hg. v. Karl Richter, München 1962, Bd. 1, S. 5–13; Ernst BEUTLER: *Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, seine Entstehung und Wirkung*, München 1943; Marie-Jeanne GEYER: *Le mythe d'Erwin de Steinbach*, in: *Les batisseurs des cathedrales gothiques*, Ausst.-Kat., Strassburg 1989, S. 322–329.
 - 16 Johann Wolfgang GOETHE: *Tagebücher und Briefe aus Italien an Frau von Stein und Herder*, hg. v. Erich Schmidt, Weimar 1886 (Weimarer Ausgabe).
 - 17 Herman MEYER: *Kennst Du das Haus? Eine Studie zu Goethes Palladioerlebnis*, in: *Euphorion*, in: *Zeitschrift für Literaturgeschichte* 47, 1953; S. 281; VON EINEM, *Goethe-Studien* (wie Anm. 11), S. 145.
 - 18 „*Marcus Capra Gabrielis F(ilius)*
Qui aedes has
arctissimo primogeniturae gradui subjecit.
Vna cum omnibus
censibus agris vallibus et collibus
citra viam magnam
Memoriae perpetuae mandans haec
dum sustinet ac abstinet.“
 - 19 Johann Wolfgang GOETHE: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Ders.: *Werke*, hg. v. Erich Trunz, Hamburger Ausgabe in 14 Bdn., München 1981, Bd. 7, S. 580.

- 20 Andrea PALLADIO: I quattro libri dell'architettura, Venedig 1570, lib. 2, S. 18.
- 21 Werner OECHSLIN: Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung, Zürich 2008, S. 126–137.
- 22 Georg Andreas BÖCKLER (Hg.): Die Baumeisterin Pallas oder der in Teutschland erstandene Palladius. Frontispiz von Johann Jakob Sandrart, Nürnberg 1698.
- 23 Friedrich Wilhelm VON ERDMANNSDORFF: Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/1766, hg. v. Ralf-Torsten Speler, München/Berlin 2001, S. 97.
- 24 Johann Jacob VOLKMANN: Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten, Leipzig² 1777/1778, Bd. 1, S. 750.
- 25 Johann Georg KEYSSLER: Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen... 1. Ed. 1740/41; neue u. vermehrte Auflage, Hannover 1751, 2 Bde; Johann Wilhelm VON ARCHENHOLZ: England und Italien, Leipzig 1785, 3 Bde.; Kommentierter Reprint mit Varianten der 2. Ed. 1787, 5 Bd., mit Kommentar von Michael Maurer, Heidelberg 1993.
- 26 Johann Caspar GOETHE: Reise durch Italien im Jahre 1740, Hg. v. Albert Meier, München 1986.
- 27 Das italienische Reisetagebuch des Prinzen August von Sachsen-Gotha-Altenburg, des Freundes von Herder, Wieland und Goethe, hg. v. Götz Eckhardt, Stendal 1985; Johann Jacob Wilhelm HEINSE: Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass, München 2003/2005, Bd. 1.
- 28 Vgl. auch Nikolaus GOLDMANN: Vollständige Anweisung zu der Zivil Bau-Kunst ... aus den besten Überresten des Altertums, aus den erlesensten Regeln Vitruvii, Vignolae, Scamozzi, Palladii, hg. v. Leonhard Christoph Sturm, Wolfenbüttel 1696, Taf. 73; OECHSLIN, Palladianismus (wie Anm. 21), S. 130.
- 29 Johann Wolfgang GOETHE: Italienische Reise. Auch ich in Arkadien! Wichtige neue kommentierte Editionen: DERS.: Werke (wie Anm. 19), Bd. 11, komm. v. Herbert von Einem; DERS.: Werke, hg. v. Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder, Münchner Ausgabe in 21 Bdn., München 1986, Bd. 15; DERS.: Werke, hg. v. Hendrik Birus und Friedmar Apel, Frankfurter Ausgabe in 40 Bdn., Frankfurt 1987 ff., Bd. 15. Zur Forschungsgeschichte über Goethes Reise nach Italien vgl. auch Peter BRENNER: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 286–311.
- 30 Karl Wilhelm Friedrich SOLGER: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hg. v. Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, Leipzig 1826, Bd. 1, S. 486–488. Darauf weist Hendrik Birus hin.
- 31 Sulpiz BOISSERÉE: Tagebücher I: 1808–1823; hg. v. Hans-J. Weitz: Darmstadt 1978 (Tagebücher 1808–1854, Bd. 1), S. 241; VON EINEM, Goethe-Studien (wie Anm. 11), S. 146.
- 32 OECHSLIN: Palladianismus (wie Anm. 21), S. 283–326. Jean-Nicolas-Louis DURAND: Précis des leçons d'architecture, Paris 1802/05, Bd. 2, Taf. 1. Ein zugespitztes modernes Beispiel: George HERSEY/Richard FREEDMAN, Possible Palladian Villas, Cambridge/Mass./London 1992.
- 33 Hubertus GÜNTHER: Goethes Begegnung mit Palladio. <http://www.kunstgeschichte-journal.net/2010>.

BILDNACHWEIS

1–3: Archiv des Verfassers