

Goethe als Architekturhistoriker

Christoph Luitpold Frommel

Im März 1770 zieht der zwanzigjährige Goethe nach Straßburg, um Jurisprudenz zu studieren. Ganz unvorbereitet und voller Vorurteile tritt er erstmals vor das Münster, „als abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen“: „Unter der Rubrik Gotisch [...] häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladendem jemals durch den Kopf gezogen waren [...] und so graute mir's im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers“¹, erinnert er sich in seinem Aufsatz *Von deutscher Baukunst: D. M. Ervini a Steinbach*, der im November 1772 als selbständige Flugschrift erscheint (Abb. 39 und 40):

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat. Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. [...] [Er lässt sich im Schlaf dann von Erwin selbst belehren]: Alle diese Massen waren notwendig; und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt. Nur ihre willkürlichen Größen hab' ich zum stimmenden Verhältnis erhoben. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch drüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! das all war notwendig, und ich bildete es schön. Aber, ach, wenn ich durch die düstern, erhabnen Öffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens da zu stehn scheinen! In ihre kühne schlanke Gestalt hab' ich die geheimnisvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Türme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig da steht, ohne den fünfgetürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten. [...] Wie [...] schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit [...].

Auch nach seiner Heimkehr lässt ihn das Münster nicht los. In einem Brief vom 21. September 1771 nennt er es das größte „Meisterstück der deutschen Baukunst“², und berichtet dann in *Dichtung und Wahrheit*, „erst mündlich und hernach in einem Aufsatz“ seine „patriotischen Gesinnungen an den Tag“ gelegt zu haben³. Um dem Gegenstand gerecht zu werden, vertieft er sich nun in kunst- und architekturtheoretische Schriften und entdeckt in der Bibliothek

seines Vaters den *Essai sur l'architecture* des Abbé Laugier. Dieser hatte die funktionelle Bauweise der Gotik gerühmt und als französisch bezeichnet und den Turm des Straßburger Münsters über alle anderen Architekturen gestellt: „Il y a plus d'art et de génie dans ce seul morceau, que dans tout ce que nous voyons ailleurs de plus merveilleux“⁴. Im Gefolge Vitruvs (*De architectura* II, c.1; IV, c.1-2) hatte er die Architektur von den tragenden Stützen und lastenden Balken der hölzernen Urhütte abgeleitet, aus der der griechische Tempel entstanden sei. Alle weitere Architektur habe daher von einem ähnlichen Verhältnis von Stütze und Last auszugehen. Wände seien eine nachträgliche Zutat und Halbsäule und Pilaster daher verwerflich.

Goethe fühlte sich im alten Straßburg wie in einer deutschen Stadt zuhause und war über den französischen Einfluss verärgert. So beginnt seine Schrift mit einer nationalistisch gefärbten Polemik gegen Laugiers These von der Urhütte: „Was soll uns das, du neufranzösischer philosophierender Kenner“, heißt es da, „daß der erste zum Bedürfnis erfindsame Mensch vier Stämme einrammelte, vier Stangen darüber verband, und Äste und Moos drauf deckte? Daraus entscheidest du das Gehörige unserer heutigen Bedürfnisse, eben als wenn du dein neues Babylon mit einfältigem patriarchalischen Hausvatersinn regieren wolltest.“ Im Unterschied zu Laugier polemisiert er auch gegen die Nachahmung der Antike in den Kolonnaden des Petersplatzes und der Madeleine und schont nur den schon vom Vater hochgepriesenen Palladio. Durch die Inschrift auf Erwin von Steinbachs Grabstein glaubt er den deutschen Architekten des Münsters entdeckt zu haben und stellt, nicht anders als im „Götz von Berlichingen“, der seelenlosen und abgeleiteten Nachahmung der Antike die elementare, echte, unmittelbar aus der Seele des Genies entsprungene Deutschheit gegenüber. Er wehrt sich gegen den Begriff Gotik und rät Sulzer, er solle „Gott danken, laut verkündigen zu können: Das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos. Und wenn du dir selbst diesen Vorzug nicht zugestehen willst, so erweis uns, daß die Goten schon wirklich so gebaut haben, wo sich einige Schwierigkeiten finden werden.“⁵ Er hütet sich allerdings davor, die Gotik zur Nachahmung zu empfehlen und damit einem wiederum abgeleiteten Stil das Wort zu reden, wie dies dann die Romantiker tun sollten. Ihm geht es um die Entdeckung eines urdeutschen himmelstürmenden Genius wie Erwin, mit dem er sich identifizieren kann; ihm geht es um die einzige Epoche der europäischen Architektur, die einen originären, von der Antike unabhängigen Stil begründet hatte. Noch Jacob Burckhardt sollte in seinem *Cicerone* von 1855 den originären Stil Griechenlands und der Gotik von dem abgeleiteten der Renaissance und der nachfolgenden Klassizismen unterscheiden⁶. Bezeichnenderweise läßt Goethe dann im zwölften Buch von *Dichtung und Wahrheit* dieses künstlerische Erlebnis hinter rationaleren Gesichtspunkten zurücktreten, in denen er die Intentionen der frühen Schrift zusammenfasst: Es sei ihm dort vor allem um die Entdeckung einer vaterländischen Baukunst gegangen, die, da unter anderen klimatischen Bedingungen entstanden, nicht mit jener der Antike zu vergleichen sei und deren unumgängliche Wän-

de nur durch den Zierrat Leichtigkeit und Gefälligkeit erhalten hätten, und kritisiert sogar die wolkige Sprache seines eigenen „Sturm und Drang“:

Hätte ich diese Ansichten, denen ich ihren Wert nicht absprechen will, klar und deutlich, in vernehmlichem Stil abzufassen beliebt, so hätte der Druckbogen [...] schon damals [...] mehr Wirkung getan und die vaterländischen Freunde der Kunst früher aufmerksam gemacht; so aber verhüllte ich, durch Hamanns und Herders Beispiel verführt, diese ganz einfachen Gedanken und Betrachtungen in einer Staubwolke von seltsamen Worten und Phrasen, und verfinsterte das Licht, das mir aufgegangen war, für mich und andere.⁷

Goethe hatte in Straßburg den knapp sechs Jahre älteren Johann-Gottfried Herder kennen gelernt, der unter dem Eindruck von Shaftesbury, Jean-Jacques Rousseau und Johann Joachim Winckelmann das Ursprüngliche und Geniale in der deutschen Dichtung erforschte und sofort beherrschenden Einfluss auf ihn gewann. In dem 1773 erschienenen Sammelband *Von deutscher Art und Kunst* druckte Herder neben einer eigenen Abhandlung über Ossian und Shakespeare Goethes Aufsatz nach. Allerdings war er sich der Thesen seines Freundes nicht ganz sicher und stellte ihnen die Übersetzung eines „gemäßigeren“ Artikels des Italieners Paolo Frisi über die gotische Architektur nicht nur Deutschlands an die Seite⁸. Herder hatte kaum Zugang zu bildender Kunst und Architektur, wusste aber gewiss von der Rückbesinnung der Engländer auf das gotische Mittelalter, wie sie etwa im neugotischen Saal von Horace Walpoles Landhaus in Strawberry Hill zum Ausdruck gelangt war, und kannte wohl auch den bemerkenswerten Satz in Alexander Popes Vorrede zur Shakespeare-Ausgabe von 1721: „man könne ungeachtet aller seiner Fehler [...] Shakespeare so ansehen, wie man ein altes Majestätisches Werk von Gothischer Bauart in Vergleichung mit einem feinen neuen Gebäude anschaut“⁹.

Dass allerdings weder theoretische Überlegungen noch Herders Einfluss Goethes Bewunderung für das Straßburger Münster bestimmt und den Anstoß zum Aufsatz gegeben hatten, sondern der spontane künstlerische Eindruck, bezeugen die etwa sechs Prozent des Gesamttextes, die dem Münster gewidmet sind. Anders als später in Weimar spricht er nicht von dem „aufrecht gestellten länglichen Viereck“, sondern von einem dreidimensionalen „ungeheuren Gebäude“ und wird dem Prinzip der Gotik weit gerechter, wenn er in den schlanken, über die Seitenschiffe hinausragenden Turmfenstern des zweiten Geschosses einen Kunstgriff sieht, um „die geheimnisvollen Kräfte zu verbergen, die jene beiden Türme hoch in die Luft heben sollten“. Er spürt, „wie das festgegründete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit“. Die um den rechten Turm ergänzten „harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt“ erscheinen ihm, „wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen.“ Er hat die Vorurteile gegen die Gotik überwunden und betrachtet den Bau ganz unhistorisch wie ein Naturphänomen, sucht und entdeckt also wie bei seinen späteren Naturbetrachtungen die innere Gesetzlichkeit des organisch Gewachsenen. Er verzichtet auf eine genauere Charakterisierung oder gar eine Kritik der Konstruktion und des fili-

granen Maßwerks und nimmt „dieses Wunderwerk als ein Ungeheures“ wahr, „das mich hätte erschrecken müssen, wenn es mir nicht zugleich als ein Geregeltes faßlich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre“. Im Unterschied zum theoretischen Vorspann begründet er die massiven Mauern mit der Festigkeit des Baus und nicht mit der Rücksicht auf das Klima, ja bewundert gerade die großen, aber funktionell nicht motivierbaren Turmfenster. Diese hätten ihn sogar zur Einsicht bringen können, dass die Hochgotik die Wand ja sogar noch konsequenter und radikaler als der griechische Tempel auf das tragende Gerüst reduziert und Laugier zumindest in diesem Punkte nicht ganz unsinnig argumentiert hatte. Auch kann er nicht erklären, was nun das eigentlich Deutsche am Münster sei: Wahrscheinlich sieht er es im Gegensatz zum französischen Klassizismus und in einer inneren Verwandtschaft, die es ihm erlaubt, sich so spontan dem Eindruck zu öffnen und Erwins eigene Stimme zu hören.

Noch im Juni 1775, als er die „Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe“ unternimmt, ist ihm das künstlerische Erlebnis wichtiger als die theoretische Reflektion¹⁰. Die zweite Wallfahrt hatte er auf dem Hinweg seiner Reise in die Schweiz unternommen, die dritte auf dem Rückweg. Im Aufbau des Textes folgt er tatsächlich dem Vorbild einer Wallfahrt mit „Vorbereitung“, „Gebet“ und Kreuzweg-„Stationen“, wenn diese auch nicht über die dritte hinausge- langt sind. Im „Gebet“ vergleicht er das Münster mit gewaltigen Schöpfungen der Natur wie dem Rhein und den Alpen, die in der Seele des Dichters wachrufen, „was auch Schöpfungskraft in ihr ist“. Nach wie vor bekennt er sich zum Kernstück des Aufsatzes von 1772: „Ich schrieb ehemals ein Blatt verhüllter In- nigkeit, das wenige lasen, buchstabenweise nicht verstanden, und worin gute Seelen nur Funken wehen sahen des, was sie unausgesprochen glücklich macht. Wunderlich war's, von einem Gebäude geheimnisvoll reden, Tatsachen in Rät- sel hüllen, und von Maßverhältnissen poetisch lallen!“ Er kritisiert also nicht, wie in *Dichtung und Wahrheit*, die zeitbedingte Wolkigkeit des Textes, sondern beruft sich auf das Privileg des Künstlers, seine Einsichten in Rätsel zu hüllen.

Als Goethe bald nach der Rückkehr aus der Schweiz nach Weimar geht und dort wachsende Verantwortung für die Kunstpolitik übernimmt, treten die Gotik und ihre Deutschheit bald in den Hintergrund. Er sehnt sich weder nach den Domen in Köln, Freiburg oder Ulm noch nach Frankreich oder England. 1779 beginnt er die Prosaversion der *Iphigenie*, und sie wird ihn 1786 bei seiner Flucht nach Italien begleiten, und dort zieht es ihn nicht zu den ur- tümlichen Tempeln von Paestum und Agrigent, sondern zur römischen Anti- ke, zur Renaissance und vor allem zu Andrea Palladio. Nicht umsonst erlebt die Reise ihren ersten Höhepunkt im September 1786 in Vicenza¹¹. Goethe ist durch seinen Vater, durch eigene Lektüre, Stiche und palladianische Bauten wie etwa die Villa in Wörlitz viel umfassender auf diese Eindrücke vorbereitet als sechzehn Jahre zuvor in Straßburg. Als er Palladios Palästen gegenüber steht, sucht er wiederum nicht die reinen Formen, sondern das verwandte Ge- nie, das aus ihnen spricht: „So sage ich von Palladio: er ist ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch gewesen.“ Ja, er schließt sich nun sogar

dem Abbé Laugier an, wenn er feststellt: „Die höchste Schwierigkeit, mit der dieser Mann, wie alle neueren Architekten, zu kämpfen hatte, ist die schickliche Anwendung der Säulenordnungen in der neueren Baukunst: denn Säulen und Mauern zu verbinden, bleibt doch immer ein Widerspruch.“ Der Dichter der halbfertigen *Iphigenie* erkennt: „Aber wie [Palladio] durch die Gegenwart seiner Werke imponiert und vergessen macht, daß er nur überredet! Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Form des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.“ Und er identifiziert sich wieder mit Palladio, wenn er resignierend feststellt:

[...] wie wenig diese köstlichen Denkmale eines hohen Menschengenies zu dem Leben der übrigen (Menschen) passen, so fällt einem denn doch ein, daß es in allem andern ebenso ist: denn man verdient wenig Dank von den Menschen, wenn man ihr inneres Verhältnis erhöhen, ihnen eine große Idee von ihnen selbst geben, ihnen das Herrliche eines wahren edlen Daseins zum Gefühl bringen will.

Die Rotonda ist ihm der Inbegriff aller architektonischen Schönheit, und von ihr träumt Mignon im sehnstlichsten aller Italiengedichte: „Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach...“ (Abb. 41). Umso spröder wirkt die Beschreibung, die er dann in den Jahren 1813-17 bei der Redaktion der „Italienischen Reise“ am Weimarer Schreibtisch anfügt:

Es ist ein viereckiges Gebäude, das einen runden, von oben erleuchteten Saal in sich schließt. Von allen Seiten steigt man auf breiten Treppen hinan und gelangt jedes Mal in eine Vorhalle, die von sechs korinthischen Säulen gebildet wird. Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben. Der Raum, den die Treppen und Vorhallen einnehmen, ist viel größer als der des Hauses selbst; denn jede einzelne Seite würde als Ansicht eines Tempels befriedigen. Inwendig kann man es wohnbar, aber nicht wohllich nennen. Der Saal ist von der schönsten Proportion, die Zimmer auch; aber zu den Bedürfnissen eines Sommeraufenthalts einer vornehmen Familie würden sie kaum hinreichen¹².

Offenbar hat er sich nicht der Lupe bedient und übersehen, dass die Säulen ionisch sind, dass der runde Saal nur indirekt belichtet werden sollte und an heißen Tagen wunderbar kühl bleibt; dass erst die hohen Treppen die vielen Räume des Wirtschaftsgeschosses ermöglichen und im Erdgeschoss, im Mezzanin und im Dachgeschosse fünfundzwanzig Wohnräume für den Bauherrn, einen Kanoniker ohne große Familie, zur Verfügung standen (Abb. 43).

Nach der Abreise aus Vicenza notiert er resigniert: „Die Baukunst steht noch unendlich weit von mir ab, es ist sonderbar, wie mir alles darin so fremd, so entfernt ist, ohne mir neu zu sein.“ Doch er lässt nicht locker und, nachdem er in Venedig Palladios Traktat studiert hat, stellt er erleichtert fest: „Mit der Baukunst geht es täglich besser; wenn man ins Wasser kommt, lernt man schwimmen. Ich habe mir nun auch die Ordnungen rational gemacht und kann das Warum schon angeben. Nun behalt ich auch die Maße und Verhältnisse, die mir als bloß Gedächtniswerk immer unbegreiflich und unbehaltbar blieben“¹³. Er ist bitter enttäuscht, nur den Hof des Ospedale della Carità aus-

geführt zu sehen, dessen vitruvianisches Projekt er aus den *Quattro Libri* kennt¹⁴. Aber er findet diesen „Teil seines himmlischen Genius würdig, eine Vollkommenheit in der Anlage und eine Genauigkeit in der Ausführung, die ich noch nicht kannte [...]. Mich dünkt, ich habe nichts Höheres, nichts Vollkommeneres gesehen, und glaube, daß ich mich nicht irre. Denke man sich aber auch den trefflichen Künstler, mit dem Inneren Sinn fürs Große und Gefällige geboren, der erst mit unendlicher Mühe sich an den Alten heranbildet, um sie als dann durch sich wiederherzustellen.“ Palladio hatte also genau das getan, was auch Goethe in der *Iphigenie* vorschwebte. Wie sehr er oft nur sieht, was er schon kennt, bezeugt dann sein römischer Aufenthalt. Dort erwähnt er unzählige Maler, mit keinem Wort jedoch wichtige Vorbilder Palladios wie Bramantes Tempietto, Michelangelos Kapitol und den Hof des Palazzo Farnese, den direkten, in vieler Hinsicht überlegenen Prototyp des Hofes der Carità. Und als er nach Paestum kommt, erschreckt ihn die archaische Schwere der Tempel – trotz Longinus, Shaftesbury, Herder und Rousseau.

Nach seiner Rückkehr im Jahre 1788 spottet er dann in dem kurzen Aufsatz „Über Baukunst“ von 1795 über die „nordischen Kirchenverzierer“, die ihre Größe leider nur „in der multiplizierten Kleinheit suchten“, und leitet die gotische Architektur aus den hölzernen Verzierungen von Altären und Chorgestühlen ab¹⁵. Er begründet dort auch seine Vorliebe für die ionische Ordnung mit entwicklungsgeschichtlichen Überlegungen, die, wie schon um 1772, unmittelbar an Vitruv anknüpfen: Der dorische Tempel verrate noch seine Herkunft vom hölzernen Urtempel, und der ionische verdanke seine ästhetische Überlegenheit dem rastlosen Drang des Menschen nach Schönheit: „[...] es liegt in der menschlichen Natur, immer weiter, ja über ihr Ziel fortzuschreiten; und so war es auch natürlich, daß in dem Verhältnis der Säulendicke zur Höhe das Auge immer das Schlankere suchte und der Geist mehr Hoheit und Freiheit dadurch zu empfinden glaubte.“ Während der folgenden Jahrzehnte studiert Goethe die Ordnungen, entwirft selbst Villen im italienischen Stil, ja zeichnet 1789 sogar professionelle Gesimse für den Neubau des Weimarer Schlosses¹⁶. Mit Empörung verfolgt er, wie die Romantiker zum Mittelalter und zum Aberglauben des Katholizismus zurückkehren.

Erst als Goethe sich im neunten Buch von *Dichtung und Wahrheit*, das 1812 vorliegt, seiner Straßburger Zeit widmet, kehrt er auch zum Straßburger Münster zurück¹⁷. Er berichtet vom „sehnlichsten Verlangen“, gleich nach seiner Ankunft das Münster zu sehen. Es habe ihm einen „Eindruck ganz eigener Art“ gemacht, den er „auf der Stelle zu entwickeln unfähig, für diesmal nur dunkel“ mit sich nahm. Wie im Aufsatz erinnert er sich, dass er sich „weder das erste Mal noch in nächsten Zeit deutlich“ habe machen können, „dieses Wunderwerk als ein Ungeheures“ gewahrt zu haben, „das mich hätte erschrecken müssen, wenn es mir nicht zugleich als ein Geregeltes faßlich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre“. Er habe sich keineswegs damit beschäftigt, „diesem Widerspruch nachzudenken“, sondern „ein so erstaunliches Denkmal durch seine Gegenwart ruhig auf [s]ich fortwirken“ zu lassen. Erst im weiteren Verlauf des Buches widmet er der Fassade

dann eine ausführliche Beschreibung, welche die einzige analytische einer Architektur bleibt, die in seinem Werk zu finden ist. Das ratlose Staunen vor der künstlerischen Schöpfung tritt allerdings hinter der Erkenntnis zurück, „daß hier das Erhabene mit dem Gefälligen in Bund getreten sei“. Er schildert die Fassade vor allem als zweidimensionales Gebilde und stützt sich dabei offensichtlich auf einen Stich¹⁸. Er betrachtet sie „als ein aufrechtgestelltes längliches Viereck“ und bewundert das „wohltätige Verhältnis“ ihrer „kolossalen Wand“. Er sieht zunächst vom Turm ab, um ihre „neun Felder“ systematisch zu charakterisieren, die von vier „vom Boden aufstrebende Pfeiler gestützt, eingefast und in drei perpendikuläre Abteilungen getrennt“ werden und „durch die schlanken Einteilungen dazwischen im einzelnen etwas gleichmäßig Leichtes“ erhalten. Indem er die Pfeiler von den Türmen trennt und nicht als tragendes, dynamisch aufwärts strebendes Gerüst, sondern als Rahmung dekorativer Felder wahrnimmt, wird er dem Charakter des Turmbaus viel weniger gerecht als in den unbeholfeneren Äußerungen von 1772:

[...] denn wir sehen alle und jede Zieraten jedem Teil, den sie schmücken, völlig angemessen, sie sind ihm untergeordnet, sie scheinen aus ihm entsprungen [...] Durch solche Mittel sollte nun eine feste Mauer, eine undurchdringliche Wand, die sich noch dazu als Base zweier himmelhohen Türme anzukündigen hatte, dem Auge zwar als auf sich selbst ruhend, in sich selbst bestehend, aber auch dabei leicht und zierlich erscheinen und, obgleich tausendfach durchbrochen, den Begriff von unerschütterlicher Festigkeit geben [...] Ich erinnere nur an die perspektivisch in die Mauerdicke sich einsenkenden, bis ins Unendliche an ihren Pfeilern und Spitzbögen verzierten Türen, an das Fenster und dessen aus der runden Form entspringende Kunstrose, an das Profil ihrer Stäbe, sowie an die schlanken Rohrsäulen der perpendikularen Abteilungen. Man vergegenwärtige sich die stufenweise zurücktretenden Pfeiler, von schlanken, gleichfalls in die Höhe strebenden, zum Schutz der Heiligenbilder baldachinartig bestimmten, leichtsäuligen Spitzgebäudchen begleitet, und wie zuletzt jede Rippe, jeder Knopf als Blumenknauf und Blattrihe, oder als irgend ein anderes im Steinsinn umgeformtes Naturgebilde erscheint [...] Wie ich nun aber immer länger sah und überlegte, glaubte ich noch größere Verdienste zu entdecken [...] nun aber erkannte ich noch die Verknüpfung dieser mannigfaltigen Zieraten untereinander, die Hinleitung von einem Hauptteile zum andern, die Verschränkung zwar gleichartiger, aber doch an Gestalt höchst abwechselnder Einzelheiten, vom Heiligen bis zum Ungeheuer, vom Blatt bis zum Zacken. Je mehr ich untersuchte, desto mehr geriet ich in Erstaunen; je mehr ich mich mit Messen und Zeichnen unterhielt und abmüdete, desto mehr wuchs meine Anhänglichkeit, so daß ich viele Zeit darauf verwendete, teils das vorhandene zu studieren, teils das Fehlende, Unvollendete, besonders der Türme in Gedanken und auf dem Blatte wieder herzustellen [...]¹⁹

Goethe konnte diese für die Zeit um 1812 ganz ungewöhnliche Beschreibung erst verfassen, nachdem die Brüder Boisserée sein Auge erneut für die Eigenart und die Stilphasen der Gotik geöffnet und ihm jene Terminologie vermittelt hatten, die ihm 1772 noch fehlte. Um 1816 bekennt er dann sogar, inzwischen gelernt zu haben, „in welchem Sinn und Geschmack die nördlichere Baukunst vom achten bis zum fünfzehnten Jahrhundert sich entwickelte, veränderte, auf einen hohen Grad von Trefflichkeit, Kühnheit, Zierlichkeit ge-

langte, bis sie zuletzt durch Abweichung und Überladung, wie es den Künsten gewöhnlich geht, nach und nach sich verschlimmerte²⁰. Über das eminent dreidimensionale Volumen des Turmbaus, das Innere, die Konstruktion, die Funktionen und die Ausstattung verliert er kein Wort, geht auch nicht auf die einzelnen Bauphasen ein und hält an der künstlerischen Einheit des Straßburger Münsters fest (Abb. 42): Ein Blick auf den Riss B hätte vielleicht auch sein Auge für die Schwächen der oberen Teile geöffnet (Abb. 43)²¹. Er schließt die Betrachtung mit einem patriotischen Bekenntnis, das noch über jenes von 1772 hinausgeht und ihm nun auch politisch opportun erschienen sein mag:

Da ich nun an alter deutscher Stätte dieses Gebäude gegründet und in echter deutscher Zeit so weit gediehen sah, auch der Name des Meisters auf dem Grabstein gleichfalls vaterländischen Kluges und Ursprungs war, so wagte ich, die bisher verrufene Benennung „gotische Bauart“, aufgefördert durch den Wert dieses Kunstwerks, abzuändern und sie als „deutsche Baukunst“ unserer Nation zu vindizieren [...].²²

Noch in einem Brief an Karl Friedrich Graf von Reinhard vom 4. Mai 1810 hatte er sich von seiner jugendlichen Begeisterung für die Gotik und dem frühen Bekenntnis zu ihrem deutschen Ursprung und damit auch von Boissérées Interesse für den Kölner Dom distanziert: „Ich habe mich früher auch für diese Dinge interessiert, und eben so eine Abgötterey mit dem Straßburger Münster getrieben. [...] Am wunderbarsten kommt mir dabey der deutsche Patriotismus vor, der diese offenbar saracenische Pflanze als aus seinem Grund und Boden entsprungen gern darstellen möchte. Doch bleibt im Ganzen die Epoche, in welcher sich dieser Geschmack von Süden nach Norden verbreitete, immer höchst merkwürdig“²³. Wie mancher andere sah er im islamischen Spitzbogen eine Wurzel der Gotik, doch schon wenig später zogen ihn Boissérée und vielleicht auch der Stolz, sich als Entdecker einer genuin deutschen Baukunst in Erinnerung bringen zu können, wieder zu jener Partei hinüber, die an die deutschen Ursprünge der Gotik glaubte. Noch 1823 bezeichnet er in seinem Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ die Gotik als eine durch und durch deutsche Architektur²⁴, unterscheidet nun aber zwischen der „grandiosen Komposition“ und dem „häßlichen Ornament“ und tritt darin der aufkommenden neugotischen Mode entschieden entgegen.

Goethe hatte sich zeit seines Lebens in der anschaulichen Beschreibung visueller Phänomene geübt, ob es sich nun um Physiognomien, Kunstwerke, Pflanzen, Steine oder Farben handelte. Doch erst im Passus über das Straßburger Münster nutzt er diese Fähigkeit zur Evokation einer bedeutenden Architektur. Obwohl er den Leser im Glauben wiegt, nur zu resümieren, was er schon vierzig Jahre zuvor gesehen hatte, ist sein Anliegen nun doch ein ganz anderes. Es geht ihm nicht mehr so sehr um die Identifikation mit dem künstlerischen Genius des Erwin von Steinbach oder um die historische Ableitung der Gotik als um die wohlthuende Verbindung des Sublimen mit dem Gefälligen, des Heiligen mit dem Ungeheuer, also um künstlerische Gestaltungsprinzipien, denen er selbst im *Faust* gefolgt war und die sich auch auf andere Epochen anwenden ließen. So ist ihm hier auch wenig am historischen Prozess des

Werdens gelegen: Obwohl Erwin erst 1318 gestorben war, vergleicht er das Münster nicht mit dem früheren Kölner Domchor oder weniger monumentalen Bauten der französischen Gotik, die er während der Kampagne in Frankreich hätte studieren können, und unterlässt es auch, sich anhand von Friedrich Schlegels 1806 erschienenem Reisebericht genauer über die französische Gotik zu orientieren oder nach dem kulturhistorischen Hintergrund ihrer Entstehung nachzugehen²⁵.

Palladio und das Straßburger Münster nehmen einen relativ isolierten Platz in Goethes Äußerungen zur Kunstgeschichte ein, sind punktuelle, von seiner jeweiligen existentiellen Situation bedingte Erlebnisse, aber nicht Höhepunkte einer im Kontext betrachteten Architekturgeschichte, und seine Reflektionen zur Entwicklung der europäischen Architektur beschränken sich auf wenige Aperçus. So liegt seine Bedeutung für die Architekturgeschichte weniger in der Erkenntnis historischer Prozesse als in der bewundernswerten Fähigkeit, einen frühen subjektiven Eindruck vierzig Jahre später durch eine beschreibende Analyse objektiviert und damit künftigen Architekturhistorikern wie Kugler und Burckhardt den Weg zu gebahnt zu haben.

ANMERKUNGEN

¹ J. W. von Goethe, *Schriften zur Kunst*, textkritisch durchgesehen von E. Trunz und H. J. Schrimpf, kommentiert von H. von Einem und H. J. Schrimpf, in: *Werke*, Bd. 12, München 1981, S. 7-15, S. 565-572. Der vorliegende Beitrag beschränkt sich auf den architekturhistorischen Aspekt von Goethes Äußerungen zum Straßburger Münster, kann aber nicht näher auf die ästhetischen Tendenzen der Zeit eingehen. Zu Goethes Verhältnis zur Architektur s. T. Fischer, *Goethes Verhältnis zur Baukunst*, mit einem Nachwort von G. Wolf, München 1948; H.-W. Kruft, „Goethe und die Architektur“, in: *Bruckmanns Pantheon* 40 (1982), S. 282-289; E. Rainer, *Goethes Architektur: des Poeten Theorie und Praxis*, Weimar 1999. Zur Architekturästhetik Goethes und seiner Zeit vgl. N. C. Wolf, *Streitbare Ästhetik: Goethes kunst- und literaturhistorische Schriften 1791-1789*, Tübingen 2001; H.-G. von Arburg, *Alles Fassade: „Oberfläche“ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870*, München 2008; W. D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*, Oxford 1965; H. Keller, *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert*, München 1974 (*Sitzungsberichte der philologisch-historischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Heft 4); N. Knopp, „Zu Goethes Hymnus Von Deutscher Baukunst“, in: *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53 (1979), S. 617-690; H.-W. Kruft, *Geschichte der Architektur-Theorie*, München 1986; K. Nier, *Gotikbilder – Gotiktheorien: Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen 1750 und 1850*, Berlin 1999; D. von Winterfeld, „J. W. von Goethe: Von deutscher Baukunst: D. M. Ervini a Steinbach (1772); zu Goethes Hymnus“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 2 (2001), S. 57-60.

² J. W. von Goethe, *Briefe. Band 1 Briefe der Jahre 1764-1786*, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von K. R. Mandelkow, München 1988, S. 126.

³ J. W. von Goethe, *Autobiographische Schriften*, textkritisch durchgesehen von L. Blumenthal, kommentiert von E. Trunz, in: *Werke*, hg. von E. Trunz, Bd. 9, München 1981, S. 386.

⁴ Kruft, *Geschichte der Architektur-Theorie* (wie Anm. 1), S. 170-172.

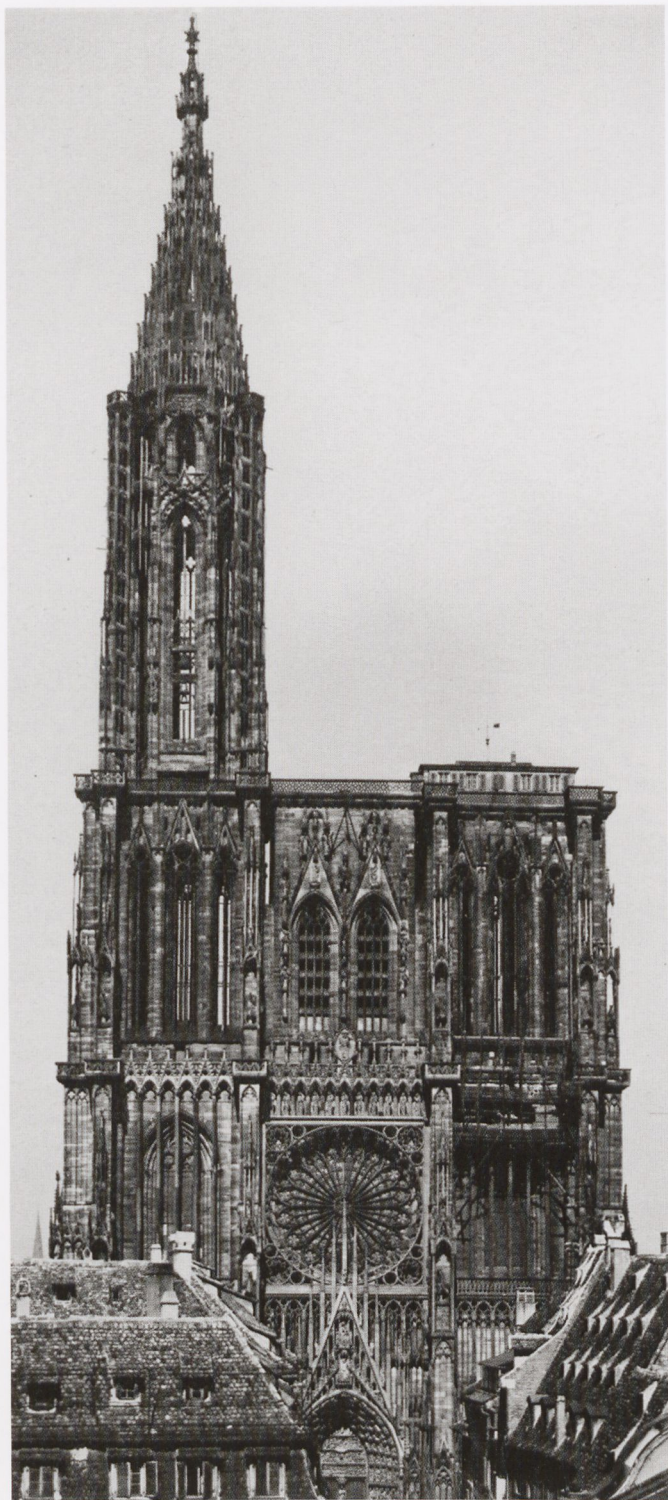
⁵ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1771-74.

⁶ J. Burckhardt, *Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, herausgegeben von B. Roeck, C. Tauber, M. Warnke, München 2001, S. 145-146.

⁷ Goethe, *Autobiographische Schriften* (wie Anm. 3), Bd. 9, S. 508.

⁸ P. Frisi, *Saggio sopra l'architettura gotica*, Livorno 1766; J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg 1773; Kruft, *Geschichte der Architektur-Theorie* (wie Anm. 1), S. 282-283.

- ⁹ Wolf, *Streitbare Ästhetik* (wie Anm. 1), S. 221.
- ¹⁰ Goethe, *Schriften zur Kunst* (wie Anm. 1), S. 28-30, S. 582-583.
- ¹¹ Ders., *Italienische Reise*, textkritisch durchgesehen von E. Trunz, mit einem Nachwort und Anmerkungen versehen von H. von Einem, in: *Werke*, hg. E. Trunz, München 1981, Bd. 3, S. 51-58.
- ¹² Ebd., S. 55.
- ¹³ Ebd., S. 98.
- ¹⁴ Ebd., S. 71-72, 82.
- ¹⁵ Goethe, „Über Baukunst“, in: Ders., *Schriften zur Kunst* (wie Anm. 1), S. 35-38, 587-590.
- ¹⁶ Kruft, „Goethe und die Architektur“ (wie Anm. 1).
- ¹⁷ Goethe, *Autobiographische Schriften* (wie Anm. 3), Bd. 9, S. 356.
- ¹⁸ Der in seinem Besitz befindliche Stich des F. J. Oberthür (1793-1863) stammt allerdings erst aus dem Jahre 1827 (Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Depot Graphik).
- ¹⁹ Goethe, *Autobiographische Schriften* (wie Anm. 3), Bd. 9, S. 382-386.
- ²⁰ Ders., *Schriften zur Kunst* (wie Anm. 1), Bd. 12, S. 219.
- ²¹ Kurz vor seiner Abreise konnte Goethe die Risse der Straßburger Bauhütte sehen und die „fehlenden Spitzen“ kopieren; Goethe, *Autobiographische Schriften* (wie Anm. 3), Bd. 9, S. 499.
- ²² Ders., *Autobiographische Schriften* (wie Anm. 3), Bd. 9, S. 386.
- ²³ Ders., *Briefe* (wie Anm. 2), Bd. 3, S. 127.
- ²⁴ Ders., *Schriften zur Kunst* (wie Anm. 1), Bd. 12, S. 177-182.
- ²⁵ F. Schlegel, *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich*, in: *Poetisches Tagebuch für das Jahr 1806*, hg. F. Schlegel, Berlin 1806. Vgl. P. Frankl, *The Gothic: Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton 1960, S. 450-460, S. 512-513, S. 869-870 sowie Kruft, *Geschichte der Architektur-Theorie* (wie Anm. 1), S. 338-339.



39. Straßburg, Münster, Fassade
40. Stich der Fassade des Straßburger Münsters
41. A. Palladio, Grund- und Aufriss der Villa „La Rotonda“ in Vicenza (nach *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570)
42. Straßburg, Münster, Bauphasen
43. Rekonstruktion von Erwin von Steinbachs Entwurf für die Fassade des Straßburger Münsters

