

ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN IN DER DEUTSCHEN LITERATUR DER
GOETHEZEIT

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Neuphilologischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

1. Gutachter: Prof. Dr. Gerhard Buhr
2. Gutachter: Prof. Dr. Helmuth Kiesel

VORGELEGT AM 15. MAI 2006

VON:

HENDRIK HELLERSBERG

HERMANNSTR. 166

45479 MÜLHEIM AN DER RUHR

TEL.: 0208/420693

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung.....	1
II. Historische Grundlagen	
II. 1 „Baukunst“: Eine Begriffsbestimmung.....	6
Platon und Aristoteles - Vitruvs <i>Libri di architettura</i> – Albertis <i>De re aedificatoria</i> – Palladios <i>Quattro libri dell'Architettura</i> – Zur Semantik des Begriffs „Baukunst“ in Schriften zur Architektur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert	
II. 2 Architekturvorstellungen von der Antike bis zur Frühen Neuzeit.....	12
Platon – Cicero – Poseidonios – Vitruv – Augustinus – Thierry von Chartres – Thomas von Aquin – Artes liberales – Daniele Barbaro – Alberti – Palladio – Vasari – Rivius – Böckler – Batteux – Mendelssohn - Kant	
II. 3 Die „Baukunst“ in den Enzyklopädien des achtzehnten Jahrhunderts.....	25
Zedlers Bestimmung der Architektur als <i>architettura civilis, militaris et navalis</i> – d'Alemberts und Diderots <i>Encyclopédie</i> – <i>Encyclopaedia Britannica</i> – Ersch-Gruber: <i>Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Kuenste</i>	
III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang	
III. 1 „Baukunst“ in Johann Georg Sulzers <i>Theorie der Schönen Künste</i>	36
Architektur als Bildende Kunst im Rahmen der ästhetischen Theorie – Sulzers Kunstauffassung – Parallelen zur Aufklärungsästhetik – Geschmack und Genie – Veredlung des Menschen – Architektur als organische Kunst – Historische Vorstellungen	
III. 2 Landschaftsgebäude: Christian Cay Lorenz Hirschfelds <i>Theorie der Gartenkunst</i>	43
Hirschfelds Schriften über die Gartenkunst – Anknüpfung an die antike Villenästhetik – Natur und Kunst – Das Wechselspiel zwischen Anschauung, Einbildungskraft und Architektur – Typologie der Landschaftsgebäude – Zur Stellung der Gebäude im Landschaftsgarten: Tempel und Ruinen	

III. 3 Johann Gottfried Herders Vorstellungen von der „Baukunst“	62
Herders Ästhetik – „Gothischer Geschmack“ – Zum Stellenwert der Baukunst in der <i>Plastik</i> und im <i>Vierten kritischen Wäldchen</i> – Baukunst als Propädeutik – Zur Bedeutung der Anschauung in Herders Ästhetik – Architektur und die Ästhetik des Erhabenen – Römische Architektur	

III. 4 Johann Wolfgang von Goethes <i>Von deutscher Baukunst</i>	76
Geistesgeschichtliche Bezüge – Aufbau des Essays – Historische Quellen – Baumgleichnis – Geniethematik – Hainsymbolik – Polemik gegen Sulzer – Initiation – Zur Bedeutung der „Dämmerung“ – Baumeister als alter deus – „Charakteristische Kunstauffassung“ – Prometheusymbolik	

IV. Architekturvorstellungen zwischen 1770 und 1800

IV.1 Wilhelm Heineses Architektur- und Ruinenästhetik.....	98
Forschungspositionen – Die Beschreibung des Straßburger Münsters im Tagebuch von 1781 – Das Innere des Münsters – Das Pantheon in den Tagebüchern der Italienischen Reise: Ästhetik des dynamischen Raums – Palladios Architektur – Heroische Architekturvorstellungen – Römische Ruinen	

IV. 2 Karl Philipp Moritz' Italienische Reise.....	118
Die Programmatik der Schrift <i>Über Wert und Würde des Studiums des Altertums</i> – Die <i>Reise eines Deutschen in Italien</i> – Der Bildungswert des Studiums antiker Altertümer – Die Arena von Verona – Der Petersdom: Religionshistorische Überlegungen – Die Petersdombesteigung	

IV. 3 Johann Jacob Volkmanns Reisebericht von Italien.....	134
Volkmanns Italienreise – Zum Einfluß Winckelmann – Zur Konzeption des Reiseführers – Historische Betrachtungen – Würdigung antiker Monumente – Volkmanns Idealvorstellungen von der Baukunst – Mittelalterliche Baukunst – Renaissancearchitektur	

IV. 4 Wilhelm von Humboldts Spanienaufenthalt: Antike und moderne Theaterkultur.....	142
Die Programmatik von <i>Latium und Hellas</i> – Italien- und Spanienaufenthalt – Humboldts Quellen: Navarro, Maffei, d'Orville – Die Ausstattung des Amphitheaters – Aufbau des Theaterraums – Zeitgenössische Ballhäuser – Szenenaufbau – Politisch-gesellschaftliche Vorstellungen – Bildungswert des Theaters	

IV. 5 Goethe und Palladio	161
Zur Bedeutung Palladios in der <i>Italienischen Reise</i> – Tagebuchaufzeichnungen – Ästhetik Palladios – Gestaltungsprinzipien Palladios – Der Baukunst-Aufsatz von 1795 – Die drei Zwecke der Baukunst – Architektur als Raumkunst – Fiktion und Schicklichkeit – Materialvorstellungen in Goethes Ästhetik	

V. Romantische Architekturvorstellungen

V. 1 Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein*.....175

Entstehung der *Ansichten* und biographische Hintergründe der Schrift – Forsters didaktische Vorstellungen – Die Bedeutung des Kölner Doms – Ästhetische Wirkung – St. Jakobs Kirche in Brüssel – Chor und Schiff des Kölner Doms – Gothische und griechische Kunst – Forsters Kunstverständnis

V. 2 Ludwig Tiecks und Wilhelm Heinrich Wackenroders Architekturvorstellungen182

Das Straßburger Münster in *Franz Sternbalds Wanderungen* – Das Münster als Chiffre einer nichtarchitektonischen Idee – Springbrunnenvergleich – Religiöse Kunstauffassung – Die *Phantasien über die Kunst* – Der ecclesia-Gedanke – Der Petersdom als corpus Christi mysticum

V. 3 Moderne und mittelalterliche Architektur: Friedrich Schlegels

Reisebriefe.....192

Die Entstehung der *Reise nach Frankreich* und der *Briefe auf einer Reise* – Natur- und Kunstbetrachtungen – Wartburg – Ethnographische und nationale Überlegungen – Zur Bedeutung der rheinischen Burgenlandschaft – Geschichte der Pariser Architektur – Das Mittelalterbild Schlegels

V. 4 August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen: Poetische

Baukunst.....208

Zur Bedeutung der Poesie in Schlegels Ästhetik – Romantische Universalpoesie – Einteilung der Bildenden Künste – Romantische Kunstvorstellung – Nutzen und Schönheit des Kunstwerks – Mimesis – Architektur als mechanische Kunst? – Symbolik der Architektur

V. 5 Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Architekturvorstellung: Symbolische

Baukunst.....220

Architektur in der *Philosophie der Kunst* – Schellings Beziehung zu Architekten – Baukunst als „erstarrte Musik“ – Zur Beziehung von Architektur, Plastik und Musik – Natur und Kunst – Symbolik des Kunstwerks – Schönheit und Zweck: Ästhetische Autonomie der Architektur

V. 6 Georg Wilhelm Friedrich Hegels

Architekturvorstellung.....229

Zur Stellung der Architektur im Rahmen der Bildenden Künste – Symbolische, klassische und romantische Kunst – Ägyptische Baukunst – Griechische und römische Bauten – Sakralbauten des Mittelalters – Zum Stellenwert der Baukunst in Hegels Ästhetik

VI. Schlußbetrachtung.....244

VII. Anhang: „Er gab mir einige Anleitung“. Goethe und Ottavio Bertotti Scamozzi. Neue Aspekte zu Goethes Palladio-Rezeption.....	252
VIII. Literaturverzeichnis.....	268
IX. Personenregister.....	305

I. Einleitung*

„Wir sind leider! jetzt im Zeitalter des Schönen“, stellte Johann Gottfried Herder in seinem 1769 erschienenen *Vierten Kritischen Wäldchen* fest, „die Wuth, von schönen Künsten zu reden, hat insonderheit Deutschland angegriffen, wie jene Bürger aus Abdera die tragische Manie.“¹ Mit diesen Worten charakterisiert Herder das im achtzehnten Jahrhundert steigende Interesse an den schönen Künsten. Mit der Etablierung der jungen Wissenschaft der Ästhetik, die mit dem ersten Band der 1750 erschienenen *Ästhetica* Alexander Gottlieb Baumgartens begründet wurde, werden in den folgenden Jahren in einer Vielzahl von Schriften nicht nur unterschiedlichste philosophische Positionen ausgetauscht, sondern auch die einzelnen Künste auf ihre ästhetische Bedeutung hin befragt.² Neben der Malerei und Plastik beziehungsweise der Skulptur wird so auch die „Baukunst“ zum Objekt ästhetischer Reflexion. Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist es, die unterschiedlichen literarischen Vorstellungen von dieser Kunst im achtzehnten Jahrhundert zu erhellen. Es soll aufgezeigt werden, welche Assoziationen, Ideen und Betrachtungen mit der „Baukunst“ verbunden wurden. Es handelt sich um eine literaturwissenschaftliche Arbeit. Die Textstellen werden nicht auf ihren kunsthistorischen Aussagegehalt, sondern auf ihre Literarizität hin analysiert. Daher wurde der Titel „Literarische Architekturvorstellungen in der deutschen Literatur der Goethezeit“ gewählt.

Bei der Vorgehensweise wurde – von einigen Ausnahmen abgesehen – die Chronologie gewahrt und die gängige Epocheneinteilung des achtzehnten Jahrhunderts

* Die folgende Studie konnte dank zweier großzügiger Stipendien angefertigt werden: Der Studienstiftung des deutschen Volkes (Bonn) und dem Centro tedesco di Studi Veneziani (Venedig). Die Studie „Er gab mir einige Anleitung“. Goethe und Ottavio Bertotti Scamozzi. Neue Aspekte zu Goethes Palladio-Rezeption wurde bereits im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2005, S. 37-55 veröffentlicht.

¹ Johann Gottfried Herder: Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen. Über Riedels Theorie der schönen Künste (1769). In: Sämtliche Werke. 33 Bde. Hrsg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877-1913. ND Hildesheim 1967, hier Bd. IV S. 1-198, S. 59 [Diese Ausgabe der Werke Herders wird im folgenden zitiert als HSW IV] bzw. nach der neueren Ausgabe Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Martin Bollacher, Jürgen Brummack, Ulrich Gaier [u.a.]. Frankfurt am Main 1985 ff. (= Bibliothek deutscher Klassiker), hier Bd. 2 [im folgenden zitiert als FHA II], S. 305.

² Vgl. dazu die grundlegende Studie von Paul Oskar Kristeller: The modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. In: Journal of the History of Ideas 13 (1951), S. 496-527; 14 (1952), S. 17-46. Deutsche Fassung in: Ders.: Humanismus und Renaissance. 2 Bde. Hrsg. v. Eckhard Kießler. München 1976, hier Bd. II, S. 164-206. Zur Entwicklung der Ästhetik in dieser Zeit vgl. auch Armand Nivelle: Kunst und Dichtungstheorien zwischen Klassik und Aufklärung. Berlin 1960. Einen Überblick bietet auch der Aufsatz von Gunter Scholtz: Der Weg zum Kunstsystem des deutschen Idealismus. In: Walter Jaeschke und Helmut Holzey (Hrsg.): Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Hamburg 1990 (= Philosophisch-literarische Streitsachen; Bd. 1).

beibehalten. Die Darstellung konzentriert sich damit auf den jeweiligen Autor. Mit Ausnahme einzelner Textstellen aus der *Encyclopaedia Britannica* und der *Encyclopédie* Diderots und D'Alemberts werden nur deutsche Texte des achtzehnten Jahrhunderts analysiert. Gewichtige, in französischer, englischer oder italienischer Sprache erschienene Schriften des Untersuchungszeitraums blieben unberücksichtigt. Genannt seien hier etwa Jean-David Le Roys *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Nicolas Le Camus de Mézières *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* und Claude-Nicolas Ledoux *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs e de la législation* aus dem Jahre 1804. Auch die beiden um die Jahreswende 1761/62 publizierten Werke *The Antiquities of Athen* von Jean Stuart beziehungsweise Nicolas Revett und Giovanni Battista Piranesi *Magnificenza ed Architettura de' Romani* werden hier nicht interpretiert.³ Und auch Architekturtraktate wie der *Cours d'Architecture* von François Blondel, der für den jungen Goethe bedeutsame *Essai sur l'Architecture* des Marc-Antoine Laugier wurden von der Untersuchung gänzlich ausgeschlossen, da sie nicht als ästhetisch-literarische Dokumente, sondern als Werke der „Architekturtheorie“ verstanden werden sollten.

Die folgenden Ausführungen unterscheiden sich damit hinsichtlich ihrer Zielsetzung deutlich von bislang vorgelegten Forschungsergebnissen. Bislang liegen nur vier Monographien vor, die vor allem aus einer kunsthistorischen Perspektive argumentieren. Erstmals untersuchte William Douglas Robson-Scott im Rahmen seiner Monographie *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany* diese Thematik. Jedoch beschränkte sich seine Untersuchung ausschließlich auf das Verständnis der Gotik im achtzehnten Jahrhundert.⁴ In weiteren Monographien – genannt seien hier nur Hanno Walter Krufts *Geschichte der Architekturtheorie*, Klaus Jan Philipps *Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1800* und Jens Biskys *Poesie der Baukunst, Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée* – wurde vor allem die Architekturästhetik Johann Joachim Winckelmanns, Christian Traugott Weinligs, der Brüder Boisserée und Karl Friedrich Schinkels untersucht.⁵ Neben diesen Darstellungen

³ Vgl. zu diesen Schriften den überblicksartigen Artikel von Daniel Rabreau: Architecture. In: Michel Delon (Hrsg.): *Dictionnaire européen des lumières*. Paris 1997, S. 100-106.

⁴ Vgl. William Douglas Robson-Scott: *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*. A Chapter in the History of Taste. Oxford 1965, S. 129-145.

⁵ Vgl. Hanno Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. Von der Antike bis zur Gegenwart. Studienausgabe. München 1995, Klaus Jan Philipp: *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*. Stuttgart, London 1997 und Jens Bisky: *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*. Weimar 2000.

liegen noch weitere Monographien vor, die sich mit Einzelproblemen auseinandersetzen, wie etwa der Wahrnehmung der pompejanischen und sizilianischen Architektur in Reiseberichten des achtzehnten Jahrhunderts.⁶

Es kann im folgenden aufgrund dieser heterogenen Texte nicht darum gehen, eine systematische Typologie der Deskriptionsmodi von Bauten zu entwerfen, sondern es soll, bei jedem Text neu ansetzend, eine Interpretation des vorliegenden Textmaterials durchgeführt werden. Trotzdem soll dabei dem Wandel der geschichtlichen Erfahrungen wie ihn die Abfolge der interpretierten Texte zeigt, nachgefragt werden. Die Arbeit gliedert sich in vier große Kapitel. Das erste Kapitel bietet einen historischen Überblick. In den drei darauf folgenden Kapiteln werden in chronologischer Vorgehensweise Texte aus der Aufklärung, der Empfindsamkeit, dem Sturm und Drang, der Klassik und der Romantik interpretiert.

Die Arbeit beginnt mit einem Kapitel, das den Titel „Historische Grundlagen“ trägt. In ihm sollen einige Aspekte, die für das Verständnis der daraufhin analysierten Texte bedeutsam sind, untersucht werden. Eine Begriffsbestimmung der „Baukunst“ bildet die Einleitung. Hier wird die Etymologie dieses Begriffs beziehungsweise der „Architektur“ dargestellt. Neben einer knappen Bestimmung der altgriechischen und lateinischen Begriffe werden hierzu vor allem Zeugnisse aus dem Frühneuhochdeutschen herangezogen. Lexika wie Adelungs *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* und Grimms *Deutsches Wörterbuch* bieten hierzu das Material. Im folgenden Kapitel werden sowohl literarische Architekturvorstellungen in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit vorgestellt. Hier werden außerdem nicht nur die technisch-handwerklichen sondern auch die persönlichen und charakterlichen Anforderungen und Voraussetzungen dieser Zeit an den Architekten dargestellt. Als Quellen wurden einzelne Textpassagen aus Werken von Platon, Aristoteles, Cicero, Vitruv, Augustinus, Thomas von Aquin, Alberti und Andrea

⁶ Genannt seien hier nur die Monographien von Michele Cometa: *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*. Roma 1999 und Thorsten Fitzon: *Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750-1870*. Berlin, New York 2004 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 29 [263]). Unlängst hat Arwed Arnulf: *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*. München, Berlin 2004 (= Kunstwissenschaftliche Studien; Bd. 110) eine Studie über mittelalterliche Architekturvorstellungen in der Literatur vorgelegt. Weitere Beiträge seien hier nur kurz aufgeführt: Peter Collins: *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*. London 1965, Joseph Rykwert: *The first Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge 1980, Kevin Harrington: *Changing Ideas on Architecture in the Encyclopédie 1750-1776*. Ann Arbor 1984 und Joseph Rykwert: *Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier*. Berlin 2005. Auf weitere Forschungsliteratur wird in dem jeweiligen Kapitel eingegangen werden.

Palladio gewählt. Wie sehr deutsche Autoren des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts hierauf zurückgegriffen haben, wird aus diesem Kapitel hervorgehen. Das dritte Unterkapitel wertet Artikel der einschlägigen Enzyklopädien des achtzehnten Jahrhunderts aus. In ihnen finden sich bereits Vorstellungen, die auch in den später interpretierten literarischen Texten zu finden sind. Ausgewählt wurden der Artikel „architecture“ der *Encyclopaedia Britannica* und der gleichnamige Artikel in d'Alemberts und Diderots *Encyclopédie*. Daneben sind es Johann Heinrich Zedlers *Grosses vollstaendiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Kuenste* und die von Johann Samuel Ersch und Johann Georg Gruber herausgegebene *Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Kuenste*, die untersucht werden sollen.

Nach dieser eher skizzenartigen Einführung werden im nächsten Kapitel Texte interpretiert, die zwischen 1760 und 1780 entstanden sind. Als paradigmatisch für die Architekturauffassung der Aufklärung wurde ein Text Johann Georg Sulzers gewählt. Hirschfelds Äußerungen über Gartengebäude in der *Theorie der Gartenkunst* sind der „Empfindsamkeit“ zuzuordnen. Während diese beiden Schriften die Baukunst als eine empirische Wissenschaft darstellen, zeichnen sich Johann Gottfried Herders Vorstellungen durch einen eher philosophischen Zugang aus. Vor allem seine Äußerungen im *Vierten kritischen Wäldchen* und der *Plastik* sollen hier näher beleuchtet werden. Mit der Interpretation von Goethes Essay *Von deutscher Baukunst* wurde ein exemplarischer Text für den Sturm und Drang gewählt.

Das dritte Kapitel setzt sich hingegen mit Texten auseinander, die zwischen 1775 und 1790 verfaßt worden sind. Zunächst werden Äußerungen aus Heinses Tagebüchern und seinem Roman *Ardinghello*, die Aufschluß über seine in Italien gewonnenen Vorstellungen von den antiken Rudimenten bieten, untersucht. Ebenso werden Karl Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien* auf ihre poetischen Architekturvorstellungen insbesondere über den Petersdom interpretiert. Hierzu bilden in gewisser Weise einzelne Textstellen in Johann Heinrich Volkmanns *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien* das Pendant. Aus diesem wohl bedeutendsten Reiseführer der Goethezeit werden Äußerungen über die römische und italienische Architektur vorgestellt. Den Abschluß dieses Kapitels bilden der Aufsatz Wilhelm von Humboldts über das *Antike Amphitheater von Sagunt*, Goethes Ausführungen über die Architektur Palladios in der *Italienischen Reise* und seine Ausführungen in dem Baukunst-Aufsatz von 1795.

Das letzte Kapitel dieser Untersuchung setzt sich hingegen mit Texten der Frühromantik auseinander. Zuerst werden Interpretationen einzelner Textstellen aus Georg Forsters Bericht von seiner Reise durch die Niederlande und aus frühromantischen Romanen Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks vorgenommen. Gänzlich unterschiedliche Vorstellungen über die Baukunst bieten August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen und Friedrich Schlegels *Reisebriefe aus Frankreich*. Entwirft ersterer eine romantische Philosophie, so setzt sich letzterer in einer sehr poetisch-literarischen Form mit der Pariser Großstadtarchitektur und den Burgen am Rhein auseinander. Den Abschluß des Kapitels bilden hingegen wieder zwei sehr abstrakte, nicht am konkreten Bauwerk orientierte Texte. Schellings und Hegels Vorlesungen werden auf die in ihnen enthaltenen Vorstellungen über die „Baukunst“ interpretiert.

Aus diesem Überblick geht bereits hervor, daß der Verfasser Texte untersucht, die in der Forschung – erwähnt seien hier nur noch einmal Herders Äußerungen zur >Baukunst< in seinen frühen Schriften, Humboldts Aufsatz *Über das antike Amphitheater von Sagunt* und August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen – gänzlich vernachlässigt worden sind. Zudem handelt es sich um Texte unterschiedlichster literarischer Qualität. Philosophische, wie die von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, stehen neben schlichten Reisebeschreibungen wie Johann Jacob Volkmanns Italienbuch, literarisch höchst anspruchsvolle, wie etwa Johann Wolfgang von Goethes *Von deutscher Baukunst*, neben fast schon pragmatisch ausgerichteten Texten wie Christian Cay Lorenz Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst*. Die Texte stammen meistens aus Romanen, Reiseberichten und philosophischen Schriften. Die Gattung des Architekturgedichts, die auch für die hier untersuchte Epoche von Bedeutung ist – man denke nur an Brentanos Gedicht *An Schinkel* – konnte nicht berücksichtigt werden, da dies eine eigenständige Untersuchung erfordert hätte.⁷ Auf statistische Angaben wurde verzichtet, da dadurch kaum Einsicht in das Phänomen hätte gewonnen werden können. Die Auswahl der angeführten Beispiele ergab sich nicht nach dem Kanon, der sich aus gängigen Literaturgeschichten erstellen ließe, sondern auf Grund der Relevanz und Komplexität der einzelnen Stellen. Die zeitliche Begrenzung des Untersuchungsbereichs ergibt sich aus den Textstellen, die auf die Zeit zwischen 1760 und 1820 zu datieren sind. Sie fällt damit etwa mit der Lebensdauer Goethes zusammen.

⁷ Vgl. zur Gattung des Architekturgedichts die Monographie von Gisbert Kranz: *Das Architekturgedicht. Mit einem anthologischen Anhang*. Köln [u.a.] 1988 (=Literatur und Leben; N.F. 39).

II. 1 „Baukunst“: Eine Begriffsbestimmung

In etymologischer Hinsicht geht der Begriff „Architektur“ auf den von Platon verwendeten Begriff der „architektonischen Kunstfertigkeit“ beziehungsweise der „architektonischen Kunst“ (αρχιτεκτονική τέχνη / architectura) zurück.⁸ Platon grenzt diesen Begriff dabei von einer rein technischen Fähigkeit, wie etwa der Kunstfertigkeit des Hausbaus (οικοδομική τέχνη), ab. Der griechische Begriff der αρχιτεκτονική ist abgeleitet von αρχιτεκτων, das wiederum ein Kompositum darstellt: Es ist zusammengesetzt aus τέκτων (Baumeister) und αρχή (Anfang, Prinzip). Das Kompositum meint damit offenbar den leitenden Baumeister, denjenigen also, den Platon in seiner *Politeia* beschreibt als „nicht selbst werktätig, sondern den Werkleuten gebietend“ (ουκ αυτος εργατικός αλλ'εργατων άρχων⁹). Architektur bedeutet demnach in platonischer Vorstellung nicht, wie man etwa Ende des neunzehnten Jahrhunderts annahm, die „Erz-Baukunst“ oder gar „uranfänglich reines Schaffen“¹⁰, sondern die Kunst, die eines Architekten und seiner vielfältigen Kenntnisse, wie etwa seiner Fertigkeit aus Gedanken und künstlerischen Vorstellungen, Entwürfe, Zeichnungen und konkrete Bauanweisungen zu entwickeln.¹¹ Platon differenziert daher zwischen einem rein pragmatisch ausgerichteten Architekturbegriff und einer kunstvollen Tätigkeit, wie sie der Architekt ausführt.¹²

Eine wesentlich andere Verwendung des Architektur-Begriffs bietet Aristoteles in seiner *Physik*. Die „Architektonik“ gilt ihm als Kunst der Bearbeitung eines Stoffes zur Herstellung einer brauchbaren Sache.¹³ Er merkt dazu an, daß der die Sache Gebrauchende sich auf ihre Form verstehen, der sie Herstellende als Architekt mehr mit der Eigentümlichkeit des Stoffes vertraut sein müsse.¹⁴ Aristoteles betont demnach den Aspekt, daß die Architektur eine techné darstellt, jedoch nicht im Sinne einer ars – wie eben Platon betont –, sondern in dem Sinne, daß die Architektonik zuallererst die geistige Durchdringung einer Thematik bedeutet.

⁸ Einen gründlichen Überblick über die Rolle der Architektur in der Ästhetik von der Antike bis zur Gegenwart bietet der Artikel von Christoph Feldtkeller: Architektur. In: ÄGB I, S. 286-307. Der ältere Artikel von Friedrich Kaulbach: Architektonik, architektonisch. In: WdPh I, Sp. 502-504 bietet lediglich einen kurzen Abriss der Begriffsgeschichte von der platonischen Philosophie bis zum Deutschen Idealismus.

⁹ Platon: *Politeia* 559 e.

¹⁰ August Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig 1894, S. 3.

¹¹ Anders hingegen Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York 231999, S. 51, der τέκτων und αρχή mit „Erz“ und „Baumeister“ bzw. „Zimmermann“ übersetzt und daher den Begriff αρχιτεκτων mit „Oberbaumeister“ wiedergibt.

¹² Vgl. dazu auch Feldtkeller: *Architektur*, S. 287.

¹³ Vgl. Aristoteles: *Physik* II, 194b 2 f.

¹⁴ Vgl. dazu auch Kaulbach: *Architektonik*, S. 503.

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

Insbesondere der Titel von Vitruvs *De architectura libri decem* war für die weitere Begriffsentwicklung bedeutsam. Nicht nur in der Renaissanceästhetik wurde er mehrfach aufgegriffen – zu erinnern ist an Albertis *De re aedificatoria* und Palladios *Quattro libri dell'Architettura* –, sondern auch im Frühneuhochdeutschen wurde er rezipiert. Jedoch werden im Frühneuhochdeutschen sowohl das lateinische „Architectura“ beziehungsweise dessen Verdeutschung „Architectur“ als auch „Baukunst“ und analog dazu auch „Architect“ und „Baumeister“ als Synonyme verwendet.¹⁵ In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wurde dabei das Fremdwort „architectura“ insbesondere für Buchtitel gebraucht. So erschien im Jahre 1589 Daniel Speckles' *Architectura von festungen*¹⁶. Bereits 1548 lautete jedoch der Titel eines Architekturtraktats des Straßburger Arztes Walter Hermann Ryffs (Rivius): *Zehen Bücher von der Architectur*. In dieser ersten deutschsprachigen Vitruv-Übersetzung wurde der lateinische Begriff „architectura“ verdeutscht. Im Vorwort wird dabei mit der Hervorhebung des Architekten als eines „regierers und furstehers derer so am Bau arbeiten“¹⁷, bereits eine Autonomie des künstlerischen Schaffensprozesses herausgestellt. Konsequenterweise wird daher an dieser Stelle auch die Bedeutung Vitruvs hervorgehoben. Er sei nämlich der „erste aller namhaftigsten und hoch erfahrensten Roemischen Architecti“.

Daß der Baukunst eine besondere ästhetische Bedeutung bereits im sechzehnten Jahrhundert beigemessen wurde, geht auch aus weiteren Quellen hervor. Aus ihnen wird ersichtlich, daß man diese nicht nur als eine Wissenschaft, sondern auch als eine bedeutende Kunst ansah. In seinem 1596 erschienenen Buch über die fünf Säulen definierte Hans Blum die Eigenschaften der „Baukunst“ folgendermaßen:

Die Baukunst ist eine Wissenschaft mit vielen Kuensten gezieret, dadurch alle Kunst-Werck vollbracht worden, nach welchem der Grundlegung und Ueberlassung der Kunst entspringet, und in der Ordnung und Aufteilung denen in Zusammenfuegung und Proportion erfolget.¹⁸

Ein Bauwerk wirkt demnach aufgrund seines „geordneten“ Charakters, der vor allem in seinem wohlproportionierten Bau besteht. Hans Blum betont, daß derjenige, der sich um die

¹⁵ Vgl. FWb, Bd. II, Sp. 64, demnach wird „architektur“ im Sinne der Baukunst als einer Wissenschaft, bzw. als der „Schmuck“ eines Gebäudes bestimmt. Vgl. dazu auch den Begriff „Baukunst“ ebd., Bd. III, Sp. 251.

¹⁶ Daniel Speckle: *Architectura von festungen*. Straßburg 1589.

¹⁷ Walter Hermann Rivius: *Vitruvius Teutsch, Neulichen des aller namhaftigsten und hoch erfahrensten Roemischen Architecti und kunstreichen Werck oder Baumeister Marci Vitruvi Pollionis Zehn Buecher von der Architectur und künstlichem Bawen*. Nürnberg 1548, Vorwort. [o. S.].

¹⁸ Hans Blum: *V. Colonnae: Das ist Beschreibung und Gebrauch der V. Saeulen*. Zürich 1596, S. 1.

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

Baukunst bemüht, ein besonderes Wissen nicht nur um die technische Ausführung eines Gebäudes besitzen muß, sondern auch Kenntnisse in den anderen Künsten erwerben sollte. Ein Zeitgenosse von Hans Blum, Daniel Speckle, forderte daher in demselben Sinne von dem „Baumeister“ die bedeutendsten Kenntnisse, um seinen Beruf vollständig und gut ausführen zu können:

Denn ob wol ein Architect oder Baumeister kein vollkommener Astronomus oder der Physica und anderer wissenheit ein ausbund haben kann, so soll er doch in anlehnung newer auch verbesserung alter Baew auff das die nutzlich und bekoemlich erbawen werden moegen oberzaehlder sachen und stuck ein soviel moeglichen gruendliches und genugsames wissen und erkanntnuß haben damit die scharpffen spitzen und hoehen den ungesunden lueften und oertern entgegengewendet werden.¹⁹

Für die technische Erstellung eines Kunstwerks wird hier mathematisch-physikalisches Wissen von dem Erbauer gefordert. Um ein ästhetisch schön gebildetes Werk zu produzieren, muß der „Baumeister“ auch Kenntnisse der Musik besitzen. Damit greift Speckle einen Gedanken aus der Renaissance-Ästhetik auf. Denn erst durch die Kenntnisse der Musik, die gleichsam eine vollendete „harmonische Kunst“ darstellt, kann die zu behandelnde Materie eine anspruchsvolle Form erhalten.²⁰ Die musikalische „Harmonie“ wird daher als vorbildlich für die „Baukunst“ angesehen:

In gleichem zu erwehlung der Materialien als Stein, gebrannter Stein, Holz und andere Materien mehr so gibt die Musica durch erkanntnuß deren Harmonia als ein stuck der Mathesis guten verstand und erkandtnuß dann alles was klingt und ein Thon von sich gibt, ist allwegen besser dann was keinen oder jedoch ein groben oder schwachen Thon oder klang hat derhalben was kernhafft sat und rein ist.²¹

Der Vergleich unterstreicht den Gedanken, daß ein Kunstwerk eine bestimmte Wirkung auf den Rezipienten ausüben muß. Der Architekt hat gleichsam analog zur Musik sein Werk zu errichten. Dabei besitzt diese Kunst eine rationale Grundlage: Verstand und Erkenntnis des Baumeisters werden für die Ausführung eines Bauwerks verlangt. Mit dieser Forderung wird dabei auch der „wissenschaftliche Charakter“ dieser Kunst betont.

Im siebzehnten Jahrhundert taucht auch noch der lateinische Begriff „Architectura“ in deutschsprachigen Quellen auf. So bezeichnet Georg Andreas Böckler, ein Baumeister, der in Straßburg, Frankfurt am Main und Nürnberg tätig war, und vor allem durch die

¹⁹ Speckle: Architectura von festungen, S. 1.

²⁰ Vgl. meine Ausführungen in II.3.

²¹ Speckle: Architectura von festungen, S. 2.

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

Übersetzung der ersten beiden Bände von Palladios *Quattro libri dell'Architettura* großes Ansehen erlangte,²² sein Werk als *Architectura Curiosa Nova*, wobei er dem Leser noch eine Verdeutschung des lateinischen Titels bietet: „Das ist Neue, Sinn- und Kunstreiche, auch nützliche Bau- und Wasserkunst“²³. Daneben benutzen andere Autoren auch noch bis ins achtzehnte Jahrhundert nur den Begriff der „Baukunst“. So haben etwa Augustin Charles Davider, Leonhard Christop Sturm, Johann Georg Erasmus und Nikolaus Goldmann nur den Begriff „Baukunst“ in ihre Titel aufgenommen.²⁴

Im Jahre 1711 veröffentlichte Paul Decker eine Schrift mit dem Titel *Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis*.²⁵ Der Beruf des Architekten („Baumeister“) wird bei Beibehaltung des lateinischen Begriffs *architectura* damit erstmals in den Titel eines deutschsprachigen Werkes aufgenommen. Wie dem Untertitel weiter zu entnehmen ist, geht es dem Verfasser vor allem um die Darstellung, „wie grosser Fuersten und Herren Pallaeste mit ihren Hoefen, Lusthausern, Gaerten, Grotten, Orangerien und anderen darzugehoerigen Gebaeuden fueglich anzulegen und nach heutiger Art auszuziren“ sind. Die *Architectura civilis* bedeutet also nicht im strengsten Sinne „Buergerliche Baukunst“. Sie betrifft die Gebäude, die vom Adel zum eigenen Gebrauch errichtet wurden.

Die Tendenz, die Baukunst nicht mehr als bloß mechanische Kunst, die ausschließlich dem Bedürfnis des Menschen dient, zu begreifen, zeichnet sich – wie im nächsten Kapitel weiter auszuführen sein wird – bereits in der Antike und der Renaissance ab. Im achtzehnten Jahrhundert wird dies noch in der Begriffsdifferenzierung, die Johann Christoph Adelung vornimmt, deutlich. Adelung, der grundsätzlich die aus dem Griechischen hergeleiteten Begriffe ablehnte und daher auch den Begriff „Architektur“ nicht verwendete, differenzierte in seinem *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* zwischen „Bauhandwerk“ und der „Baukunst“. Bezeichnet ersteres mehr eine technisch-handwerkliche Fähigkeit, etwas zu errichten,²⁶ so stellt letztere die Kunst dar, ein Gebäude ästhetisch anspruchsvoll zu

²² Vgl. DBE I, S. 610 f.

²³ Georg Andreas Böckler: *Architectura Curiosa Nova*. Das ist: Neue Sinn- und Kunstreiche, auch nützliche Bau- und Wasserkunst. Nürnberg 1666.

²⁴ Augustin Charles Davider: *Ausführliche Anleitung zu der gantzen Civil-Bau-Kunst*. Augspurg 1725, Johann Georg Erasmus: *Kurtzer, doch Grundtrichtiger- und deutlicher Bericht von denen in der löblichen Bau-Kunst wohl bekandten und sogenannten Fuenf Saeulen*. Nürnberg 1686 und Nikolaus Goldmann, Leonhard Christop Sturm: *Kurtze Vorstellung der gantzen Civil-Bau-Kunst*. Augsburg 1718 und Johann Indau: *Wienerisches Architectur-Kunst- und Saeulen-Buch*. Augspurg 1722.

²⁵ Paul Decker: *Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis*. Augspurg 1711.

²⁶ Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit bestaendiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. 4 Bde. Leipzig 1793-1801. ND Hildesheim, New York 1970, hier Bd. I, Sp. 757: „ein Handwerk, welches zur Aufführung eines Gebäudes notwendig ist.“

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

gestalten.²⁷ In diesem Sinne bezeichnete auch sein Zeitgenosse, Lorenz Johann Daniel Suckow in seinem Werk über die „Bürgerliche-Baukunst“, die insgesamt drei Auflagen im achtzehnten Jahrhundert erlebte, diese als eine Kunst, die einem „Körper“ gleicht:

Bei einem wuerklichen Baue, werden allemahl Körper zu einer gewissen Absicht verknuepft. Dieses, was durch die Verknuepfung solcher Koeper zu der bestimmten Absicht wuerklich wird, heist im allgemeinsten Verstande ein Gebaeude. Daher ist die Baukunst eine Wissenschaft, Gebaeude anzulegen.²⁸

Mit der Analogie zwischen Bauwerk und Körper wird das Wohlproportionierte, wodurch sich ein „Gebäude“ auszeichnen soll, hervorgehoben. Der hier verwendete Körperbegriff weist aber auch darauf hin, daß die „Baukunst“ vor allem eine „räumliche“ Kunst ist. Diesen adäquat durch das Material zu gestalten, ist demnach die Aufgabe einer „Wissenschaft“ von dieser Kunst.

Im Grimmschen Wörterbuch wird der Begriff „Baukunst“ als Verdeutschung des lateinischen „architectura“ vorgestellt. Hingewiesen wird dabei vor allem auf die verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten eines Bauwerks und seine gesellschaftliche Relevanz. Aufgeführt werden „bürgerliche und kriegsbaukunst, wasserbaukunst, bergbaukunst“²⁹. Grimm folgt damit der sich im achtzehnten Jahrhundert ausgebildeten Differenzierung der Baukunst hinsichtlich ihrer Zwecke.³⁰

In Goethes Œuvre, der in seinen Werken „Baukunst“ fast ebenso häufig gebraucht wie das Fremdwort „Architektur“, finden sich zahlreiche Belege.³¹ „Baukunst“ ist in Goethes Sprachgebrauch allerdings mit erkennbaren zeitlichen wie sachlichen Schwerpunkten verbunden: mit Bezug auf die als deutsch gefeierte Gotik des Straßburger Münsters (1772/73); in der Betonung des Kunstbegriffs mit Bezug auf die Werke des Palladio und der Antike; im Alter in der unter stärker historischen Aspekten erneuerten Beschäftigung mit dem deutschen Mittelalter.³²

²⁷ Ebd., Bd. I, Sp. 759: „die Kunst, bequeme, schöne und zierliche Gebäude aufzuführen, welche nach der Verschiedenheit der Gebäude wieder besondere Formen kennt, als der bürgerlichen Baukunst, der Kriegsbaukunst.“

²⁸ Lorenz Johann Daniel Suckow: Erste Gruende der Buergerlichen Baukunst. Jena ³1781, S. 1.

²⁹ DWb, Bd. I, Sp. 1187.

³⁰ Vgl. dazu auch meine Ausführungen in Kapitel II.3.

³¹ Nachweisbar sind 162 Belege für Architekt gegenüber 116 für den häufig synonym gebrauchten „Baumeister“ Vgl. „Architekt“ in: GWb I, S. 799. Der Begriff „Architektur“ ist in Goethes Werk mit 147 Belegen ebensohäufig wie der Begriff „Baukunst“ mit 160 Belegen nachweisbar. Vgl. dazu GWb I, S. 802f.

³² Vgl. GWb II, Sp. 108-110 und GWb I, Sp. 802 f.

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

Die hier aufgeführten Belege zeigen, daß in der Frühen Neuzeit die Begriffe „Architektur“ und „Baukunst“ als Synonyme gebraucht werden. Differenziert wird dabei noch zwischen den unterschiedlichen Anwendungsbereichen, die sich dem Baumeister bieten. Sie wird – und dies geht bereits, wie gezeigt wurde, auf die platonische Begriffsdifferenzierung zwischen einem pragmatisch und einem ästhetischen Architekturbegriff zurück – sowohl als eine Kunst als auch eine Wissenschaft angesehen, die nicht nur dem Bedürfnis des Menschen dient. Sie beruht auf rationalen Vorgängen. Verstand und Erkenntnis werden von dem Erbauer gefordert. Darüber hinaus werden von dem „Baumeister“ auch Kenntnisse erwartet, die nicht nur die Physik und Mathematik betreffen. Ein Wissen des Architekten um die Musik kann diese Kunst zur ästhetischen Vervollkommnung führen.

II. 2 Literarische Architekturvorstellungen von der Antike bis zur Frühen Neuzeit

Der vorliegende Abschnitt macht es sich nicht zur Aufgabe, eine vollständige Analyse der literarischen Architekturvorstellungen in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit aufzuzeigen oder gar hier noch bestehende offene Fragen zu lösen. Es soll lediglich versucht werden, in Umrissen die notwendigen Voraussetzungen zum Verständnis der literarischen Architekturvorstellungen im achtzehnten Jahrhundert unter Bezugnahme der wichtigsten Texte aus den genannten Epochen zu ermitteln. Es wird sich dabei herausstellen, daß verschiedene Aspekte und Begriffe, die in den folgenden Kapiteln eine zentrale Rolle spielen, ihren Ursprung in der Antike beziehungsweise in der Renaissance haben. Vorläufig sei hier beispielsweise auf die Analogie zwischen Musik und Architektur – wie sie vor allem von Goethe und Schelling aufgegriffen wurde – und die kosmologischen Bezüge, die ein Bauwerk aufweisen kann – hier wäre auf Heinses Vorstellungen zu verweisen – hingewiesen. Vorliegender Abriß soll daher nur zum Verständnis der historischen Grundlagen dienen und mittelbar auch die Eigenständigkeit, mit der die deutschen Autoren die überlieferten Vorstellungen verwandelten, aufhellen.

Nach den Schilderungen, die Poseidonios im ersten Jahrhundert vor Christus von der Bedeutung der Baukunst in den ersten Zeiten der Menschheitsgeschichte entwirft, sind es angeblich die Weisen, die die Menschen in der Architektur unterrichteten. Nur die Erfindung, die *inventio*, nicht die praktische Tätigkeit stellt für Poseidonius die Aufgabe des Weisen dar.³³ Cicero drückt sich in dieser Hinsicht noch deutlicher aus. In seinem Dialog *De officiis* werden bestimmte Anforderungen an den Baumeister erhoben: Denn Architekt zu sein, ist nur für den geeignet, dem es nach seinem Stand zukommt. Die *architectura* ist eine notwendige, Verstand und geistige Schulung erfordernde Tätigkeit, ihre Ausübung ist Sache eines Kenners.³⁴ Diese Vorstellungen dürften wohl auf die platonische Philosophie zurückzuführen sein. Nach Plato arbeitet nämlich der Philosoph wie ein bildender Entwerfer. Beide, der Baumeister und der Philosoph, richten sich – so heißt es in der *Politeia*, nach einer transzendenten Idee, die ihrem Werk zugrunde liegen soll.³⁵ Zudem hat Platon in einem weiteren Dialog, im *Philebos*, die Baukunst der Genauigkeit ihrer auf

³³ Vgl. Karl Reinhart: Poseidonios. München 1921, S. 49 ff.

³⁴ Cicero: *De officiis* I, S. 151.

³⁵ Platon: *Politeia* 500 d: „Also, wenn die Leute nur gewahr werden, daß wir die Wahrheit von jenem sagen, werden sie dann doch den Philosophen böse sein und uns den Glauben verweigern, wenn wir sagen, daß ein Staat nicht glücklich sein könne, wenn ihn nicht diese des göttlichen Urbildes sich bedienenden Zeichner entworfen haben?“

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

Rechnen und Messen beruhenden Methode wegen an die Spitze aller handwerklichen Künste gestellt.³⁶

Die bedeutendste und umfassendste Darstellung der Baukunst in der Antike befindet sich jedoch in dem bereits erwähnten, während des augusteischen Prinzipats verfaßten Werks Vitruvs *De architectura libri decem*. In diesem Buch – es handelt sich um das einzige überlieferte Werk eines römischen Architekten aus der Antike – werden ästhetische Kriterien wie Schönheit (*venustas*), Bequemlichkeit (*commodita*) und Festigkeit (*firmitas*) von der Baukunst gefordert. Die Architektur ist nach Vitruv die zuerst entstandene Kunst beziehungsweise Wissenschaft und beansprucht – zumindest implizit – den Primat unter den Künsten.³⁷ Im ersten Kapitel des neunten Buches werden die Gesetze der Architektur mit denen des Kosmos verglichen. Diese sind offensichtlich identisch. Denn da das Weltall („*mundus*“) als der Inbegriff aller natürlichen Dinge („*omnium naturae rerum conceptio summa*“) bestimmt wird, und der Himmel, sich unaufhörlich rund um Erde und Meer mittels der Weltachse dreht („*circum terram atque mare per axis cardines extremos*“), zeigt sich schon in der Natur, daß sie nach denselben Regeln wie die Baukunst („*in his locis naturalis potestas ita architecta est conlocavit*“³⁸) konstruiert ist. Dieser gedankliche Ansatz ist für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Vorstellung von der Architektur auch bedeutsam geworden, da sie Gott als einen Architekten der Welt („*deus architectus mundi*“) und den Architekten als einen zweiten Gott („*architectus secundus deus*“) verstand.³⁹ Vitruv hatte dabei – der Philosophie Platons und Ciceros folgend – schon den wissenschaftlichen Charakter und den Bildungswert der *architectura* unterstrichen,⁴⁰ in denen sich die Fähigkeit zur Abstraktion widerspiegelt. Der Architekt muß würdig und entgegenkommend sein wie es einer durch die Philosophie geprägten Persönlichkeit entspricht.⁴¹ Und auch Alberti veranschlagte die Rolle des Architekten besonders hoch, da die Beständigkeit (*stabilitas*), das Ansehen (*dignitas*) und die Zier (*decus*) am meisten des Architekten bedürfen, der es bewirkt, daß der Mensch „zur Zeit der Muße“ in Wohlbehagen (*amoenitas*), Gemütlichkeit (*festivitas*) und Gesundheit (*salubritas*) und „zur Zeit der Arbeit zu aller Nutz und Frommen,

³⁶ Ders.: Philebos 56 b: „Die Baukunst aber, glaube ich, welche sich der meisten Maße und Werkzeuge bedient, wird durch das, was ihr so viele Genauigkeit sichert, auch kunstreicher als die meisten andern.“ Vgl. dazu auch Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig-Berlin 1924. ND Berlin 1960, S. 3 und 73.

³⁷ Vgl. Curt Fensterbusch (Hrsg.): *Vitruvii de architectura libri decem / Vitruv. Zehn Bücher über Architektur*. Darmstadt⁵ 1991, I, 1.

³⁸ Ebd., IX, 1.

³⁹ Vgl. dazu die kleine Studie von Joachim Gaus: *Weltbaumeister und Architekt*. In: Günter Binding (Hrsg.): *Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter*. Köln 1974, S. 38-67.

⁴⁰ Vitruv: *De architectura* I, 1-3 und 12.

⁴¹ Vgl. ebd. I, 1,7.

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

zu jeder Zeit aber gefahrlos und würdevoll soll leben können.“⁴² Er wird zu einem verantwortlichen Gestalter der menschlichen Umwelt und erfüllt damit auch die von der höfischen Kultur an ihn gestellten Anforderung, die vor allem, man denke an Castigliones *Libro del Cortegiano*, in einem schicklichen Verhalten (*convenienza*, *conveniente*) gegenüber der Mitwelt liegt.⁴³ Der Architekt wird damit zum Repräsentanten einer Elite. Intellektuelle Fähigkeiten werden von ihm dezidiert verlangt:

Eine große Sache ist die Architektur, und es kommt nicht allen zu, eine so gewaltige Sache in Angriff zu nehmen. Einen hohen Geist, unermüdlischen Fleiß, höchste Gelehrsamkeit und größte Erfahrung muß jener besitzen und vor allem eine ernste und gründliche Urteilskraft und Einsicht haben, der es wagt sich Architekt zu nennen.⁴⁴

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die mittelalterlichen Zeugnisse, die über die Stellung und Bedeutung der Architektur Auskunft geben können, so ist es bisher weitgehend ungeklärt, ob und wann vor dem sechzehnten Jahrhundert diese eine so bedeutende Rolle spielte. Einen festen Platz in den *Artes liberales* hat sie sicherlich nicht eingenommen.⁴⁵ Gleichwohl wird sie seit karolingischer Zeit häufig mit der *Geometria*, die häufig mit Zirkel und Richtscheit dargestellt wird, in Verbindung gebracht.⁴⁶ Die wichtigsten Äußerungen zur *architectura* bieten Augustinus, Thierry von Chartres und Thomas von Aquin.

Augustinus hat der Architektur generell einen besonderen Rang beigemessen. Er vertrat die Ansicht, daß sich der sündige Mensch aus seinem Fall nur durch drei Beschäftigungen selbst emporzuheben vermag: durch die Beschäftigung mit der *theoria* als Wissenschaft, mit der *practica*, der Ethik, und der *mechanica*, d.h. durch die Künste, die der *necessitas* des menschlichen Lebens dienen.⁴⁷ Unter Bezugnahme auf die biblische Beschreibung des salomonischen Tempels und des himmlischen Jerusalems entwickelt er seine Vorstellungen

⁴² Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Ediert von Max Theuer. Wien-Leipzig 1912, S. 12.

⁴³ Grundlegend hierzu Helmuth Kiesel: „Bei Hof, bei Höll“. *Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*. Tübingen 1979 (=Studien zur deutschen Literatur; Bd. 60), S. 77-88.

⁴⁴ Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, S. 476.

⁴⁵ Vgl. Philippe Verdier: *L'iconographie des Arts Libéraux dans l'art du Moyen-âge jusqu'à la fin du quinzième siècle*. In: *Arts Libéraux et philosophie au moyen-âge. Actes du Quatrième congrès internationale de philosophie médiévale*. Montreal-Paris 1969 und Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen, Basel ¹¹1993, S. 46-52.

⁴⁶ So hat Gaus ins einer Monographie *Weltbaumeister und Architekt*, S. 40 f. darauf hingewiesen, daß die mittelalterlichen Quellen über den genauen Tätigkeitsbereich des Architekten gegenüber dem Bauverwalter (*operarius*), dem Baumeister (*magister operis*), dem Steinmetzen (*cementarius*) oder dem Maurer (*latomus*) schweigen.

⁴⁷ Vgl. Augustinus: *De doctrina christiana* 3,40. Vgl. auch den Artikel „ars“ von Karl-Heinrich Lütcke. In: Cornelius Mayer (Hrsg.): *Augustinus-Lexikon*. 2 Bde. Basel 1986-1994, hier Bd. 1, S. 459-466.

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

von der „architectura“.⁴⁸ Ohne die Wirksamkeit der Zahlenharmonien würde der Kosmos wieder in das Chaos zurücksinken. Die ordnende Kraft Gottes (sapientia) wird dabei auf ihre Grundelemente, auf Maß, Zahl und Gewicht, zurückgeführt.⁴⁹ Das Ergebnis der ordnenden Tätigkeit Gottes kann in der Welt an den ihr eingprägten Zahlen und ihrer Harmonie abgelesen werden.⁵⁰ Die Ordnungsfunktion Gottes offenbart sich in der Zahl.⁵¹ Von den Künsten ist es daher vor allem die Architektur, die in besonderer Weise die vollkommene göttliche Ordnung repräsentiert, da sie sich der Zahlen und Proportionen bedient, die im göttlichen Weltplan verankert sind.

Einer ähnlichen Argumentation bedient sich Thierry von Chartres, Erzdiakon und Kanzler der platonisch beeinflussten Kathedralschule von Chartres. Mit Hilfe der Zahl versucht er, Gott als Weltbaumeister zu erklären. In Anlehnung an Platons *Timaios* und die christliche Trinitätsspekulation bestimmt er in seinem *Tractatus* die Ideen und die Güte des deus creator als Ursachen der Welterschöpfung.⁵² Thierry erkennt dabei dem Heiligen Geist die eigentliche Rolle des Weltbaumeisters zu.⁵³ Und erst indem der Architekt die Gesetze der vollkommenen Harmonie anwendet und sich der Geometrie als freier Kunst zuwendet, wird die Baukunst zur scientia und kann unmittelbar auf die Weltbaumeistervorstellungen bezogen werden.⁵⁴ Zahlen und Proportionen bestimmen den Plan des Weltgebäudes.

Den sakralen Charakter der Baukunst – weniger im kosmologischen als im irdischen Sinne – betont vor allem Thomas von Aquin. In seiner *Summa theologica* heißt es:

Derjenige, der die Gründe der Dinge, die geschaffen werden, kennt, gebietet jenen, die die Gründe nicht kennen, so der Architekt den Steinmetzen, den Zimmerleuten, den Maurern.⁵⁵

⁴⁸ Vgl. Könige I, 6 und Apk. 21, 11-21.

⁴⁹ Vgl. Augustinus: De gen. Ad litt 4,5.

⁵⁰ Ders.: De div. Quaest. 78.

⁵¹ Ders.: De musica 6, 7.

⁵² Zu Thierrys Spekulation vgl. das früher *De sex dierum operibus* bezeichnete Werk, nach der Edition von N. M. Haring als „Tractatus“ bekannt. Haring: The creation and creator of the world according to Thierry of Chartres and clarembaldus of Arras. In: Archives de histoire dectrinale et littéraire du Moyen-Âge 22 (1955), S. 113-226, hier Tractatus 17. In: Haring, S. 189: „Deus creator omnium elementis inseruit et proportionaliter optavit.“

⁵³ Vgl. ebd., S. 193. Der Heilige Geist wird dargestellt als Ordner der Materie, die aus eigener Kraft keine Form besitzt.

⁵⁴ Das Motiv des Architektenzirkels in der Hand Gottes wird dabei vor allem für bildliche Darstellungen in der Genesis gebraucht. Vgl. dazu Kurt Gerstenberg: Die deutschen Baukunstbildnisse des Mittelalters. Berlin 1966.

⁵⁵ Thomas: Summa teologica I, 1, S. 6.

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

Thomas unterstreicht die Bedeutung des Architekten gegenüber den anderen Künsten.⁵⁶ Er zeichnet sich um ein besonderes Wissen aus, das ihn erlaubt, weitere Anweisungen für ein auszuführendes Werk zu geben.

In der Renaissance zeichnet sich hingegen das Bemühen ab, den Künstler und seine Kunst allgemein in den Mittelpunkt eines enzyklopädischen Programms zu stellen. Alberti vergleicht die Bauunternehmungen eines Architekten mit der Herrschaftsfülle eines Staatsmannes, wenn er sich in der Praefatio seines Werkes *De re aedificatoria* auf Thukydides beruft, der die Macht Athens aus der „Klugheit der Ahnen ableitet, die ihre Stadt mit jeder Art von Gebäuden derart ausschmückten, daß sie weit mächtiger schienen als sie waren“, und im Anschluß daran bezüglich des Architekten ausführt, „daß die Beständigkeit des Ansehens und die Zier eines Gemeinwesens am meisten des Architekten bedürfe, der es bewirkt, daß wir zu jeder Zeit gefahrlos und würdevoll leben können.“⁵⁷

Indem Andrea Palladio in seinem Werk *I quattro libri dell'architettura* von 1570 bemüht war, Tugend mit Architektur in Einklang zu bringen, begriff er als das Ziel der Architektenfähigkeiten die Vergegenständlichung der Wahrheit mathematischer Gesetze im Räumlichen. Auf diese Verbindung spielt in allegorischer Form das Titelblatt der *Quattro libri* an, wenn die weiblichen Gestalten der *Geometria* und *Architectura* ihre Blicke aufwärts zur thronenden und gekrönten *Regina virtus* richten.⁵⁸ Hier findet sich eine ethische Begründung der Architektur. Dabei zeigt sich, daß der Architekt seine Fertigkeiten vor allem auf die mathematischen Wissenschaften gründet. Der humanistisch gebildete Architekt – eine Vorstellung, die auch in literarischen Texten des achtzehnten Jahrhunderts, beispielsweise in Johann Georg Sulzers Ästhetik, anzutreffen ist – teilt damit das Vertrauen in die ontologische Gültigkeit der mathematischen Verhältnisse, wie sie durch Platon und Pythagoras seit der Antike überliefert worden waren.⁵⁹ Es zeigt sich aber auch, daß der Architekt eine ars vertritt, die nicht nur eine Verwandtschaft zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen, sondern auch zur sapientia herzustellen vermag.

Der bereits genannte Walter Rivius hat mit der Hervorhebung des Architekten als eines „regierers und furstehers derer so am Bau arbeiten“ die Autonomie des künstlerischen

⁵⁶ So schreibt Thomas in der *Summa contra gentiles* III, S. 114 über die *architectura*, daß der Handwerker (*artifex*) seinen Auftrag vom Architekten empfängt, der den Plan und die Ausführungsbestimmung besitzt. Thomas versteht also unter dem Architekten nicht den bloßen Handwerker, sondern den Leiter des Bauunternehmens, unter dessen Autorität gebaut wird.

⁵⁷ Alberti: *Zehn Buecher über die Baukunst*, S. 13.

⁵⁸ Vgl. Andrea Palladio: *Quattro libri dell'Architettura*. Venetia 1570.

⁵⁹ Vgl. zu diesem philosophischen Aspekt: Rudolf Wittkower: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München 1969 (deutsche Übersetzung von *Architectural principles in the Age of Humanism*. London 1949).

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

Schaffensprozesses ebenfalls hervorgehoben. Ausdruck einer rangerhöhenden Stellung des Architekten ist die Betonung seiner intellektuellen Fähigkeiten, die ihn – wie Rivius betont – in den Stand setzen, „aus gewissem sattem grund und guten verstand die Werck und scharpffsinnige erfindung aller anderer künstlicher Werckleuth“⁶⁰ zu beurteilen. Damit wird eine klare Trennung zwischen einer planenden Instanz und den ausführenden Handwerkern gezogen, dem Wissen, das die Kunst hervorbringt, und der praktischen Kunsttätigkeit gezogen. Es geht also auch um die Eigengesetzlichkeit der Kunst. Gleichwohl bietet Rivius seinem Leser noch eine theologische Begründung. Offenbar in Anlehnung an Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ hat Rivius auch den gottgewollten Schutz, den die Stadt für den Menschen bedeutet, betont:

also das wir nit wol anders halten oder erachten könden, dann das uns die kunst von Got dem Herren, aus sonderlichem genedigem Väterlichem willen, und schickung, zu Schutz und Schirm Menschlicher unvergnuglichkeit, verliehen und gegeben sey.⁶¹

Ebenso hat Georg Andreas Böckler in seinem Gedicht *Bauen Gottes Werck* den theologischen Aspekt der „Baukunst“ umschrieben:

Es hat der große Gott den hochgewoelbten Bogen
Des ganzen Weltgezirks vernuenftig aufgezogen
Und alles Kunstgeschick einanderzugesellt [...].
Wie Gott das Außenwerk der Welt hat
Mit seiner Zubehör auch alles schoen gezieret:
So baut der Mensch in der Welt nicht anderst als ob Er
In Gottes-Werck-Gemach ein Mitgeselle wäre.⁶²

In diesen Versen wird der Mensch als ein zweiter Schöpfer gezeichnet. In der „Nachfolge Gottes“, der die Welt erschaffen hat, errichtet der Mensch weitere Werke. In verkleinertem Maß errichtet auch er ein „Bauwerk“. Die Architektur wurde in diesem Sinne von Gott durch seine Welterschaffung gleichsam in einem kosmologischen Sinne begründet. Als Geschöpf Gottes wird daher der Mensch nach Böckler zu einem „Mitgesell“.

Seit der Renaissance zeichnet sich jedoch ab, daß auf eine theologische Begründung der Baukunst weitestgehend verzichtet wird. An deren Stelle trat eine säkularisierte Auffassung dieser Kunst. Durch die Ausbildung eines umfassenden Begriffs der „schönen Künste“ und

⁶⁰ Rivius: Vitruvius Teutsch. Vorwort [o.S.].

⁶¹ Ebd., Vorwort.

⁶² Böckler: Architectura Curiosa Nova, S. IV.

deren Vereinigung in einem eigenen System wurde auch die Architektur in diese aufgenommen. Im Bereich der bildenden Kunst bildete die Baukunst neben der Malerei und Plastik eine traditionsreiche Trias. Waren Malerei und Plastik streng auf die Nachahmung der Natur bezogen, so wurde die Architektur in einen handwerklich-medialen Rahmen verortet.⁶³ Erstmals wird sie nämlich mit Malerei und Bildhauerei in der italienischen Renaissance unter der Vorstellung der „*arti del disegno*“ in Giorgio Vasaris Vitensammlung *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* zusammengefaßt.⁶⁴ Damit wurde eine terminologische Tradition begründet, die selbst noch im achtzehnten Jahrhundert erkennbar ist. So zählte nämlich noch Moses Mendelssohn in seiner Schrift *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* drei Künste auf: „Malerei, Bildhauer- und Baukunst“⁶⁵.

Schließlich war es Charles Batteux' auch in Deutschland außerordentlich einflußreiche Schrift *Les beaux Arts réduits à un même Principe* (1746), die erste deutsche Übersetzung erschien schon 1751, welche die Zusammenführung der bislang getrennt konzeptualisierten Einzelkünste unter dem Oberbegriff der schönen Künste vollzog: „Il y a le beau, le parfait idéal de la Poesie de la Peinture, de tous les autres Arts.“⁶⁶ Batteux trennte die „nützlichen“ mechanischen Künste (v.a. Architektur und Rhetorik) von jenen ab, die dem „Genuß“ dienen: Musik, Dichtung, Malerei und Tanz. Diese schönen Künste gründen, so Batteux, auf dem gemeinsamen Prinzip der Naturnachahmung⁶⁷.

⁶³ Für das sechzehnte bis zum späten siebzehnten Jahrhundert war dieser Zusammenhang noch konstitutiv. Um aus der Vielzahl verschiedener Traktate nur drei maßgebliche zu nennen: Giovanni Paolo Lomazzos *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* aus dem Jahre 1584 und Joachim von Sandrarts auch noch für die Goethezeit verbindliche enzyklopädische Darstellung, der *Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey- Künste*, die zwischen 1675 und 1679 erschienen war, und André Félibiens *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts, qui en dépendent* aus dem Jahre 1676.

⁶⁴ Vgl. Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Hrsg. V. R. Bettarini, P. Barocchi. 6 Bde. (Testo). Florenz 1987, hier Bd. I, S. 111: „Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura, e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è regolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegni altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabbricato nell'idea.“ Vgl. dazu auch Hilmar Frank: *Bildende Kunst*. In: *ÄGB I*, S. 669-688.

⁶⁵ Vgl. dazu Moses Mendelssohn: *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757). In: Ders.: *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hrsg. v. Otto F. Best. Darmstadt 1974, S. 198.

⁶⁶ Charles Batteux: *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746). Hrsg. v. J.-R. Manton. Paris 1789. S. 110.

⁶⁷ Ebd., S. 133f. „Les Régles de la Poésie, de la Peinture, de la Musique et de la Danse, sont refermées dans l'imitation de la belle Nature.“

II. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

In den Vorstellungen des achtzehnten Jahrhunderts werden aber auch philosophische Reflexionen, die die Analogie zwischen Mensch und Kunstwerk, die sich vor allem in der Renaissance-Philosophie finden, aufgegriffen. Filarete machte in seinem zwischen 1461 und 1464 entstandenen *Trattato di Architettura* die menschliche Gestalt zum Grundmaß des Bauwerks. Und mehr noch: Architektur ist seiner Vorstellung nach nicht nur anthropometrisch begründet, sie wird sogar als ein Organismus begriffen.⁶⁸ Wie wirkungsmächtig diese Vorstellung war, zeigt sich noch in einer Äußerung Karl Friedrich Schinkels, nach der ein Gebäude Ausdruck eines Organisch-Lebendigen sein soll. Die Bauglieder sollen nichts Statisches sein, vielmehr Ausdruck elementarer Bewegungen und Wachstumsvorgänge, die auf organisches Leben verweisen. Die Baukunst wird daher in die >scala rerum< bzw. catena aurea aufgenommen. Der Imagination soll es als Ausgangspunkt erscheinen, von dem aus „eingegangen werden kann in die unzertrennliche Kette des ganzen Universums.“ Es ist letztendlich ein „leben andeutendes Erfordernis in der Architectur“⁶⁹. In ähnlichem Sinne polemisiert auch der Goethe-Vertraute Friedrich Wilhelm Riemer 1823 gegen die „mechanisch-nothwendige Form“, die einem „an der Antike genährten Sinne“ nur als „Knochengebäude“ erscheint, nicht als „Gestalt“ mit der „Grazie einer lebendigen Bewegung“⁷⁰.

⁶⁸ Antonio Averlino Detto il Filarete: *Trattato di Architettura*. Hrsg. v. A. M. Finoli, L. Grassi, Bd. 1. Mailand 1972, bes. S. 17, 25 und 29.

⁶⁹ Karl Friedrich Schinkel: *Das Architektonische Lehrbuch*. Hrsg. v. G. Peschken. In: Schinkel, *Lebenswerk*, Bd. 9 (Berlin 1979), S. 32.

⁷⁰ Friedrich Wilhelm Riemer: *Ueber die Benutzung antiker Formen zu modernen Kunst- und Luxusarbeiten*. In: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 38 (1823), 550-570, hier S. 559.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

II. 3 Die „Baukunst“ in den Enzyklopädien des achtzehnten Jahrhunderts

In den Artikeln „Baukunst“ beziehungsweise „architecture“ der englischen, französischen und deutschen Enzyklopädien des achtzehnten Jahrhunderts werden den zeitgenössischen Lesern unterschiedlichste Bestimmungen geboten.⁷¹ Sowohl in Johann Heinrich Zedlers als auch in Denis Diderots und Jean Baptiste d’Alemberts Enzyklopädien wird vor allem auf die Anwendungsbereiche hingewiesen. Die *Encyclopaedia Britannica* stellt vor allem den Gedanken der Anschauung von Architektur heraus. In der von Johann Samuel Ersch und Johann Georg Gruber herausgegebenen *Allgemeinen Encyclopaedie der Wissenschaften und Kuenste* wird hingegen in Rückgriff auf die idealistische Philosophie Friedrich Schillers, Immanuel Kants und Friedrich Wilhelm Joseph Schellings die Architektur als eine Kunst charakterisiert, die nicht mehr nur dem Menschen zum Nutzen dient, sondern gerade auch sein ästhetisches Empfinden anspricht. Aber nicht in philosophischer Hinsicht unterscheiden sich die hier zu untersuchenden Artikel. Auch das Wissen um die historische Bedeutung der Baukunst – wie es in diesen Artikeln deutlich werden wird – nimmt im achtzehnten Jahrhundert zu.⁷²

Johann Heinrich Zedler stellt in seinem erstmals 1732 erschienenen *Grossen vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Kuenste* die Baukunst, auch wenn er ihren Wissenschaftscharakter und ihre Zugehörigkeit zu den Schönen Künsten noch anzweifelt, als *Architectura civilis*, also als „Bürgerliche Baukunst“, vor.⁷³ Im Rahmen dieses Artikels wird nicht ein historischer Überblick über die Entwicklung der Baukunst gegeben. In diesem wird nur eine aus der Antike tradierte Vorstellung angeführt, nach der die Architektur mythischen Ursprungs ist: Minerva, die Göttin des Handwerks habe neben den anderen Künsten auch die „Baukunst“ erfunden.⁷⁴ Aufgeführt werden daneben die

⁷¹ Zur generellen Aussagegewert von Enzyklopädie-Artikeln vgl. die Studie von Ulrike Spree: *Das Streben nach Wissen. Eine vergleichende Gattungsgeschichte der populären Enzyklopädien in Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2000 (= *Communicatio*; Bd. 24).

⁷² Bereits die Emblematik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts hatte hierfür ein reichhaltiges Repertoire an Emblemen für Bauwerke geliefert. Vgl. dazu Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Taschenausgabe. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 1197-1250.

⁷³ Vgl. Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollstaendiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Kuenste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden* [...]. Halle, Leipzig 1732. ND Graz²1993, Sp. 1235.

⁷⁴ Ebd., Sp. 1235: „Der Erfinder der Bau-Kunst ist ganz unbekannt: denn daß Diodorus Siculus sie der Minervae zuschreibt, welche sie denen Menschen zuerst soll offenbahret haben [...] schmecken nach heydnischen Fabeln, und laasset uns in eben der Ungewißheit, wie zuvor.“ Die Vorstellung, daß Minerva als Göttin der Weisheit, der Wissenschaften und der Klugheit auch die Erfindung der Baukunst

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

verschiedenen Bereiche und Anwendungsgebiete der Architektur. Dazu gehören neben der *Architectura civilis*, der bürgerlichen Baukunst auf dem Lande und der Stadt, die *Architectura Hydraulica* bzw. *Architectura Aquarum* und die *Architectura militaris*. Mit ersterer wird die Wissenschaft der „Wasser-Bau-Kunst“ bezeichnet, die vor allem in der Errichtung von Brücken besteht. Die *Architectura militaris* hingegen ist als „Kriegs-Bau-Kunst“ eine „Wissenschaft, alle die Gebäude und Wercke ihrem Absehen gemäß, bequem, dauerhaft und sauber auszuführen, welche sowol um die Staedte zu deren Sicherheit, als auch zu deren Angriff, oder Vertheidigung zu bauen vorkommen.“⁷⁵ Zedler vermittelt in seinem Artikel demnach dem Zeitgenossen vor allem den Nutzen der Architektur für die Gesellschaft. Ästhetische Überlegungen spielen in seinem Artikel keine Rolle.

Eine umfassendere Bestimmung der „architecture“ bietet auch die von d’Alembert und Diderot herausgegebene *Encyclopédie*. In ihr wird eine wesentlich differenziertere Bestimmung dieser Kunst geboten. Der Verfasser des Artikels zeigt sich bestrebt, der weiten semantischen Konnotation des Begriffs „architecture“ gerecht zu werden.⁷⁶ So wird zwischen einer *architecture seinte* unterschieden, womit vor allem Theaterdekorationen und Triumphbauten gemeint sind,⁷⁷ und einer generellen Zweckarchitektur, die der Artikel, Zedlers Bestimmung folgend, in die *architecture civile*, die *architecture militaire* und die

zugesprochen wurde, findet sich auch in Benjamin Hederichs Gründlichem mythologischem Lexicon. Leipzig 1770. ND 1996, Sp. 1625 f., nach der Minerva auch die Stadt Athen erbaut haben sollte. Des weiteren weiß Zedler zu berichten (Sp. 1635), daß dieser Göttin auch die „Thore der Staedte und die Thueren der Privathaeuser gewiedmet, da denn insonderheit ihre Bildsaehlen vor solche gesetzt, oder doch ihre Bilder daran gemalt wurden“, worden war. Im Gegensatz zu Hederich hat Zedler diese mythische Fabel von einem rationalistisch-aufgeklärten Standpunkt aus kritisiert.

⁷⁵ Zedler: Grosses vollstaendiges Universal-Lexicon, Sp. 1237. Zedlers Gliederung wurde jedoch nicht weiter in den Enzyklopädiën aufgenommen. Lediglich der Begriff der *Architectura civilis* wird noch häufiger gebraucht. So schreibt etwa Johann Christoph Gottsched: Handlexicon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schoenen Wissenschaften und freyen Kuenste. Leipzig 1760, Sp. 198 f.: „Baukunst als *Architectura civilis* ist eine Wissenschaft, ein Gebäude recht anzugeben, daß mit des Bauherrn Absicht allein recht überein koemmt.“ Wenige Hinweise auf die „architectura“ befinden sich hingegen in Johann Christoph Gottscheds Herrn Peter Baylens, weyland Professor der Philosophie und Historie zu Rotterdam, Historisches und kritisches Woerterbuch, nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche uebersetzt. 4 Bde. Leipzig 1741, hier Bd. II, S. 170 und III, S. 156.

⁷⁶ Jean Le Rond D’Alembert, Denis Diderot: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780. 17 Bde., 11 Tafelbde., 5 Erg.-Bde. Stuttgart-Bad Cannstatt 1960-1967, hier Bd. 1, S. 618: „Le terme d’Architecture reçoit encore plusieurs significations, selon la manière dont on le met en usage, c’est-à-dire, qu’on appelle architecture en perspective celle dont les parties sont de différentes proportions, e diminuées à raison de leurs distances pour en faire paroître l’ordonnance en général plus grande ou plus éloignée qu’elle ne l’est réellement, tel qu’on voit exécuté le fameux escalier de Vatican, bâti sous le pontificat d’Alexandre VII.“

⁷⁷ Ebd.: „On appelle architecture seinte celle qui a pour objet de représenter tous les plans, faillies e reliefs d’une architecture réelle par le seul secours du coloris, tels qu’on en voit dans quelques frontispices de l’Italie, e aux douze pavillons du château de Marly; ou bien celle qui concerne les décorations des théâtres ou des arcs de triomphe peintes sur toile ou sur bois, géométralement ou en perspective, à l’occasion des entrées ou fêtes publiques, ou bien pour les pompes funebres, feux d’artifice etc.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

architecture navale unterteilt.⁷⁸ Die darauf folgende historische Darstellung, die allein die *architecture civile* betrifft, zeichnet sich durch eine historisch-genetische Betrachtungsweise aus. Denn die Baukunst gilt dem Verfasser als eine Kunst, die „so alt ist wie die Welt“ („son origine est aussi ancienne que le monde“) und die aus dem Bedürfnis („nécessité“) der Menschen entstanden sei.⁷⁹

Die Entstehung der Baukunst wird auf die frühe ägyptische und jüdische Hochkultur zurückgeführt. Der Bau des salomonischen Tempels in Jerusalem ging dabei, wie in Rekurs auf das Alte Testament ausgeführt wird, auf die Inspiration Gottes zurück: „Dieu lui-même inspira à ce roi les préceptes de l’architecture; ce qui seroit, selon cet auteur, un trait bien honorable pour cet art.“⁸⁰ Der Artikel gibt damit eine offenbarungsreligiöse Entstehung dieser Kunst wieder. Ihre Bedeutung, die sie vor allem in der Antike besaß, wird dabei hervorgehoben. Erst durch die Griechen wurde die „architecture“ zu einer ästhetisch vollkommenen Kunst. Der Verfasser bezeichnet Griechenland sogar als die „Wiege der guten Architektur“ („le berceau de la bonne architecture“).⁸¹ Die römische Architektur setzte diese Tradition, insbesondere mit der Errichtung von Bauwerken unter Augustus, fort.⁸² Nur die Architektur unter Nero, dem zwar eine leidenschaftliche Vorliebe für die Künste attestiert wird („passion extraordinaire pour les arts“), ist Ausdruck eines dekadenten Geschmacks.⁸³

In der zeitlich fast parallel entstandenen ersten Ausgabe der *Encyclopaedia Britannica*, deren drei Bände erstmals 1771 erschienen, wird eine andere Differenzierung vorgenommen. Der Artikel „architecture“ wird von den Herausgebern in „Architecture as an Object of Taste“ und der „Architecture as a mechanical art“ gegliedert. Der erste Artikel betont gleich zu Beginn, daß die Architektur erst spät zu den schönen Künsten („fine arts“)

⁷⁸ Ebd., S. 617 f.

⁷⁹ Ebd.: „Pour parler de l’architecture civile qui est notre objet, nous dirons en général que son origine est aussi ancienne que le monde; que la nécessité enseigna aux premiers hommes à le bâtir eux-mêmes des huttes, des tentes e des cabanes; que par la fuite des tems se trouvant contraints de vendre e d’acheter, ils se réunirent ensemble, où vivant sous des lois communes, ils parvinrent à rendre leurs demeures plus régulières.“

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.: „nous regardons la Grece comme le berceau de la bonne architecture, soit que les regles des Egyptiens ne soient pas parvenues jusqu’à nous, soit que ce qui nous reste de leurs édifices ne nous moutrant qu’une architecture solide e colossale (tels que ces fameuses pyramides qui ont triomphé du tems depuis tant de siècles) ne nous affecte pas comme les restes des monuments que nous avons de l’ancienne Grece.“

⁸² Ebd.: „disons que l’architecture dans Rome parvint à son plus haut degré de perfection sous le regne d’Auguste; qu’elle commença à être négligée sous celui de Tibere son successeur, que Néron.“

⁸³ Ebd.: „que Néron même, qui avoit une passion extraordinaire pour les arts, malgré tous les vices dont il étoit possédé, ne se servit du goût qu’ il avoit pour l’architecture, que pour étaler avec plus de prodigalité son luxe e sa vanité, e non sa magnifence.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

gerechnet wurde. Erfahrungen haben jedoch gezeigt, daß die Architekturbetrachtung aufgrund der regelmäßigen Gestaltung, ja der Schönheit des Gebäudes eine ästhetische Stimmung („agreeable feelings“) im Betrachter auslösen kann.⁸⁴ Als sowohl nützliche wie auch schöne Kunst („an usefull as well as a fine art“) soll sie vor allem die Augen des Menschen affizieren. Vom Architekten wird dies in besonderer Weise kalkuliert („calculated solely to please the eye“). Dies wird vor allem dadurch erreicht, daß er eine wohlproportionierte Gestaltung des Kunstwerks hervorbringt – auch dies im Hinblick auf die Wahrnehmung des Betrachters („certain strict proportions which please the eye“). Die Proportion wird – hier greift der Artikel auf die im vorangegangenen Kapitel aufgeführten älteren Vorstellungen zurück – mit der Musik in eine Analogie gesetzt. Stellt diese nämlich für die Ohren des Zuhörers eine vollkommene Harmonie dar, so erscheint einem Betrachter auch ein proportioniertes Gebäude als eine wohlgeformte Masse:

What pleases the ear in harmony, is not the proportion of the strings of the instrument, but of the sound which these strings produce. In architecture, on the contrary, it is the proportion of different quantities that pleases the eye, without the least relation to sound.⁸⁵

Analog zum Klang („sound“) der Musik, wird in der Architektur die „Proportion“ zum bedeutendsten Wesensmerkmal. Darüber hinaus ist die gewaltige Dimension eines Gebäudes einer der Gründe dafür, daß es im Betrachter einen überwältigenden Eindruck hinterläßt: „Grandeur is the principal emotion that is capable of raising in the mind: it might the chief study of the artist, in great buildings please the eye.“⁸⁶ Der Artikel legt großen Wert darauf, daß die Wirkungsweise diese Kunst insbesondere die Anschauung betrifft. Nicht so sehr das Mechanische wird dabei herausgestellt, sondern die sensualistisch-empiristisch geprägte Anschauungsweise.

Die umfangreichste Bestimmung der >Baukunst< bietet im Rahmen der Enzyklopädien des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts die von Johann Samuel Ersch und Johann Georg Gruber herausgegebene *Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Kuenste*. Auf rund neunzig Seiten werden umfangreiche Bestimmungen der Baukunst

⁸⁴ Frank Kafker (Hrsg.): *Encyclopaedia Britannica or a dictionary of arts and sciences*. London 1771. ND Routledge 1997, S. 346: „Many ages must have elapsed before architecture came to be considered as a fine art. Utility was its original destination, and still continues to be its principal end. Experience, however, has taught us, that architecture is capable of exciting a variety of agreeable feelings. Or these, utility, grandeur, regularity, orcher, and proportion, are the chief.“

⁸⁵ Ebd., S. 347.

⁸⁶ Ebd., S. 349.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

gegeben. Betont wird vor allem, daß die Baukunst auch zu den „schönen Künsten“ gerechnet werden kann. Denn auch wenn sie „ursprünglich keine schoene, sondern eine blos mechanische Kunst, keine Kunst des Gefallens, sondern des Nutzens“ war, hat sie sich im Laufe ihrer Geschichte zu einer Kunst des Gefallens erhoben.⁸⁷ Der Baukunst kommt aber auch eine gesellschaftliche Funktion zu. In dem Artikel wird ausgeführt:

Die Baukunst kann dem State in keiner Hinsicht gleichgiltig seyn, da sie nicht blos auf Gesundheit, Wohlstand und Sicherheit, sondern auch auf die höchsten Schätze dieses Lebens, Denkart, Sitten und Religion den größten Einfluß äußert. Allen Klassen von Staatsgliedern ist sie wichtig, und es gibt fast keinen Stand, dem nicht gewisse Kenntnisse aus diesem Fache, dem einen weniger, dem anderen mehr, höchst nützlich oder nothwendig wären.⁸⁸

Die Architektur betrifft demnach alle Stände der Gesellschaft. Daraus ergibt sich ihre besondere Bedeutung: Nicht nur, daß sie dem Menschen Schutz bietet („Gesundheit, Wohlstand und Sicherheit“), sondern, daß sie auch auf die moralische und religiöse Vorstellungswelt des Menschen („Denkart, Sitten und Religion“) einen großen Einfluß ausübt, wird von dem Verfasser betont. Sie betrifft damit nicht nur einzelne Individuen, sondern die gesamte Gesellschaft.

In „ästhetischer Hinsicht“ ist es der Baumeister, der das Werk über seine bloße Zweckmäßigkeit erheben kann. Ihm kommt es zu, den Stoff des Kunstwerks „zu einem gemeinsamen Zwecke“ zu verbinden, „alle diese lebenden und mechanischen Kraefte dazu in Bewegung zu setzen“ und die „Form alles Einzelnen und des Ganzen zu bestimmen.“⁸⁹ Zu einer „Kunst des Gefallens“ hat sie sich dadurch zu erheben:

Daß der Künstler, vornehmlich in der buergerlichen Baukunst, mit dem Zwecke des nuetzlichen Gebrauches, zu welchem sie ihre Werke ganz eigentlich hervorbringt, zuerst auch den Zweck, angenehme Empfindungen zu erregen, und dann selbst den höhern Zweck verband, den auf den bloßen Betrachter ästhetisch zu wirken, d.h. das Gefühl in eine eigenthuemliche Stimmung zu versetzen, in der Einbildungskraft dieser Stimmung analoge Ideenreihen zu erwecken, und dadurch das ganze Gemueth auf eine jener Stimmung harmonische Weise in freie Thaetigkeit zu versetzen.⁹⁰

⁸⁷ Johann Samuel Ersch und Johann Georg Gruber (Hrsg.): Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge. Leipzig 1818-1889. [ND 167 Bde. Graz 1969ff.], hier Bd. 8, S. 200.

⁸⁸ Ebd., S. 145.

⁸⁹ Ebd., S. 119.

⁹⁰ Ebd., S. 123.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Mit dieser Darstellung des Baumeisters zeigt der Artikel einen spürbaren Einfluß der idealistischen Philosophie Kants und Schillers. Schillers Vorstellung von der Kunst, die den Menschen in einen ästhetischen Zustand versetzen soll, wird in diesem Artikel auf die Baukunst übertragen.⁹¹ Die Erweckung von Ideen im Betrachter durch das Bauwerk, die Erzeugung einer „freien Thätigkeit“ des Geistes, verweisen zudem auf die bekannte Kantsche Bestimmung, nach der der Mensch das Kunstwerk „ohne Begriffe“ zu genießen habe.⁹² Die Entstehung einer ästhetisch anspruchsvollen Baukunst wird also an Bedingungen geknüpft: Die „Einbildungskraft“ soll durch den in das Kunstwerk gelegten „ideellen Gehalt“ erregt werden. Letztendlich ist es daher, wie der Artikel weiter ausführt, „nur eine dem Genie mögliche Schöpfung“⁹³. Dieses Genie muß reich an „productiver Einbildungskraft, von starkem und schnellem Kombinationsvermögen, fähig von Ideen begeistert zu werden, und mit einer Organisation, welche vorzugsweise für gewisse Eindrücke der Natur eine zarte und feine Empfänglichkeit hat.“⁹⁴ Der Artikel setzt damit einen gänzlich neuen Akzent in der Abfolge der „Enzyklopädie“-Artikel des achtzehnten Jahrhunderts. Es wird nicht nur die „Geschichte der Baukunst“ dargestellt, sondern auch der künstlerische Schaffensprozeß in den Vordergrund gestellt. Architektur ist in diesem Artikel mit der Leistung des schöpferischen Subjekts verbunden. Die unverwechselbare Gestalt eines Bauwerks wird dabei durch die Wechselbestimmung von „Form“ und „Masse“ erzielt:

Der Stoff der Baukunst ist Masse, die aber nicht einmal gedacht werden kann, ohne zugleich ihr negatives Kennzeichen, die Begraenzung derselben, als Form mit hinzuzudenken. Masse und Form also, und geformte Masse sind der Stoff der Baukunst, so wie ihr Geschäft ist, Masse zu formen. [...] Auf der Masse muß das Auge ruhen, an der Form bewegt es sich, und daher der verschiedene ästhetische Eindruck beider: Ruhe und Reiz.⁹⁵

„Form“ und „Stoff“ sind demnach die Eigenschaften eines Bauwerks. Jeder kommt eine unterschiedliche Wirkung zu. Wird durch letzterer der Eindruck eines in sich stehenden

⁹¹ Friedrich Schiller: Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Schiller. Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel, (ab 1993) von Norbert Oellers. Weimar 1943 ff., hier Bd. X/1, S. 379 weist darauf hin, daß die „ästhetische Stimmung des Gemüths“ für den Kunstgenuß unabdingbar ist.

⁹² Vgl. Kant: Kritik der Urteilskraft. B 69 f.

⁹³ Ersch, Gruber: Allgemeine Encyclopaedie, S. 123.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Gebildes erzeugt, so wird durch erstere das Auge des Betrachters in besonderer Weise affiziert. Die Formen des Bauwerks müssen dabei „dieselben seyn, die wir in der unorganischen Natur finden, also alle geometrischen und stereometrischen“. Nicht reale Nachbildungen der Natur sind diese „geometrischen“ Formen. Sie entstehen vielmehr aus der subjektiven Einbildungskraft des Menschen. Es soll ein harmonisches Ganzes entstehen. In Anknüpfung weniger an die Renaissanceästhetik als vielmehr an die zeitgenössische frühromantische Architekturästhetik August Wilhelm Schlegels und Friedrich Wilhelm Joseph Schellings⁹⁶, wird diese Harmonie in dem Artikel umschrieben mit einer Parallelisierung zwischen der Architektur und der Musik:

so kann auch sie [die Architektur] eine Harmonie hervorbringen, die auch auf den unkundigen Betrachter ihre Wirkung so wenig verfehlen wird, als die Musik auf den, der ihre, ebenfalls mathematischen Grundlagen nicht versteht. Wie in der Musik, so ist freilich auch hier Mathematik die Basis; deswegen aber ist weder dort noch hier mit ihr allein alles auszurichten, denn ästhetische Ideale lassen sich nicht bloß mathematisch konstruieren.⁹⁷

Die Analogie, die zwischen der Musik und der Architektur bereits in der Encyclopaedia Britannica gezogen wurde, wird in dieser Bestimmung aufgegriffen, und weiter differenziert. Das Bauwerk – und hier greift der Artikel den romantischen Gedanken eines Ineinander-greifens aller Künste auf – stellt nicht nur eine Kunst für sich dar. Es stellt vielmehr die „Elemente der vier ästhetischen Hauptkünste“ in sich vor:

Denn es vereinigt sich mit dem poetischen Element, der Idee, das plastische, die Form naemlich, welche die Idee am zweckmäßigsten ausdrückt, das mimische, die Zusammenstimmung aller Theile und Verhaeltnisse zu Idee und Form, und das musikalische, die Stimmung, welche dem Dargestellten analoge Ideen erweckt.⁹⁸

Demnach erscheint ein Bauwerk gleichsam wie ein Ensemble von Künsten. Mit der Plastik verbindet die Architektur vor allem das Formbetonte. Ein ideeller Gehalt drückt sich in ihr durch die „Form“ aus. Mit dem Begriff des Mimischen bezeichnet der Verfasser dabei die Wechselwirkung der Form und der Masse. Durch dieses entsteht eine Wechselwirkung, die den Eindruck von Harmonie hervorruft.

⁹⁶ Vgl. meine Ausführungen in den Kapiteln V. 5 und V. 6.

⁹⁷ Ersch, Gruber: Allgemeine Encyclopaedie, S. 123 f.

⁹⁸ Ebd.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

In einem weiteren Teil – überschrieben mit „Grundzuege einer Geschichte der Baukunst“ – nimmt der Artikel eine historische Bestimmung vor. Keine Kunst sei mit der „Kultur der Voelker so innig verbunden, als die Baukunst“⁹⁹, ja sie „befördere vernehmlich die Kultur“ und übe auf sie den „bedeutendsten Einfluß“ aus. Keine andere Kunst zeugt so sehr von dem „Charakter und der Stufe der Bildung der Völker als ihre Bauwerke“. Auch wenn ihr „Ursprung in Dunkel eingehüllt“ ist, so ist sie jedoch „aus der Natur und Religion“ hervorgegangen. Zu einer Kunst wurde sie erst als „Tempel, die den Göttern geweiht waren“, errichtet wurden. Dabei geht der Artikel aber auch auf die Verfertigung eines Bauwerks ein. Als bedeutsam erweist sich dabei die Analogie von Natur- und Kunstwerk:

Aus der Natur, gingen die Regeln zur Errichtung eines Bauwerkes hervor, aus den Gesetzen der Wirkung und Gegenwirkung, der Kraft und des Widerstandes die Formen. Die Baukunst folgte der Natur unmittelbar und diese auf einem so unwandelbaren Grunde ruhenden Regeln verhindern es, daß die Baukunst bei allen Ausartungen, denen sie unterworfen ist, nie ganz herabsinken, daß im Wesentlichen das Richtige und Gute nie die Oberhand verlieren wird, wenn auch um Zufaelligen der verschiedene Geschmack manche Auswüchse, ja Abenteuerlichkeiten hervorbringt.¹⁰⁰

Die Natur mit ihren Gesetzen bietet das Vorbild für ein auszuführendes Werk. Indem der Baumeister sich an ihr orientiert, kann er ein die Zeiten überdauerndes Werk schaffen. Damit wird einem Geschmacksverfall in der Kunst vorgebeugt: Zwar können modische Vorstellungen zu anderen Architekturformen führen. Jedoch bleibt die ästhetische Dignität des Werks gewahrt, indem der Künstler sich an die Regeln hält. Als Beispiele für einen dekadenten Geschmack in dieser Kunst werden die „späteren römischen und byzantinischen Kaiser“ angeführt, wo „die Baukunst nie so herab sank als andere bildende Künste“. Welche Bedeutung sie für die generelle Kenntnis um die anderen Künste besitzt, wird auch weiter ausgeführt. Da die Baukunst nämlich aus den „Gesetzen der Natur“ entsprungen und zudem die „älteste aller Künste“ war, so

konnte es auch nicht anders seyn, als daß sie den Grund zu den andern Kenntnissen legte. Sie war es, welche mannigfaltige Faehigkeiten des Menschen, so wie mechanische Fertigkeiten

⁹⁹ Ebd., S. 126.

¹⁰⁰ Ebd., S. 127.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

erweckte und vervollkommte, die, auch auf andere zum Leben nothwendige Gegenstaende angewandt, auf die allgemeine Bildung von nicht geringer Einwirkung waren.¹⁰¹

Dieser Gedanke wird historisch begründet. Als nämlich die Inder und Ägypter die ersten Bauwerke errichtet hatten, entstand auch eine Blüte der „Bildnerkunst“. Wie sehr die Baukunst sich im Orient verbreitete, und welche kulturelle Funktion sie übernahm, wird in einem historischen Exkurs breit ausgeführt. Von Indien als dem „Mutterland der Kunst“ verbreitete sich die Baukunst im Vorderen Orient. Vor allem war es Ägypten, das „reich an Baudenkmalern“ war. Die besondere Eigenart der „ägyptischen Bauart“ ist dabei das „Großartige, Kolossale, wozu schon die Natur des Landes und die mächtigen Felsenmassen, die es aufzeigt, führen“¹⁰². Ausführlich werden die Tempel beschrieben:

Um den Eingang dieser Tempel bedeutend und dem Großen des Ganzen entsprechend zu machen, wurden mächtige Pylonen aufgestellt, Hallen in Pyramidal-Gestalt mit schräg ablaufenden Seiten-Mauern. Vor ihnen standen, zur Erhöhung des Feierlichen, Obelisken, die Symbole der Kraefte der Natur, und kolossale Bildsäulen, wozu auch die Reihe der Sphinxen beitrug, womit zuweilen die Zugänge zu den Tempeln geschmückt waren. Überdies hatte Alles reiche Verzierung. Die Thaten der Könige, Gegenstaende des Kultus, waren in erhobener Sculptur dargestellt, und die Hieroglyphen machten die Steine zum lebendigen Wort.¹⁰³

Bei den Griechen zeigt sich ein anderer, ganz „eigenthümlicher Geist“, der „aus dem ihnen angeborenen Schönheitssinn entsprang, welcher der nach den Gesetzen der Natur gebildeten Form das Strenge benahm und sie mit Anmuth schmückte.“¹⁰⁴ Es ist daher ganz im Gegensatz zur „erhabenen“ Kunst der Ägypter eine „hohe, edle Einfalt“ die „die mannigfaltigen Tempel“¹⁰⁵ zeigten. Mit „hoher Schönheit und Zierlichkeit“, mit der auch „Regelmäßigkeit und strenge Genauigkeit vereint“ waren, entwickelte sich die Baukunst unter den Griechen bis in die hellenistische Zeit: „Geleitet von den Gesetzen der Natur, von dem Sinne für das Schöne“ wurde die Kunst zur „Vollendung“¹⁰⁶ geführt. Während der römischen Herrschaft artete die Baukunst zu „Pracht und Verschwendung aus“, da die Römer die „Kunst nicht um ihrer selbst willen schätzten, sondern sie nur aufnahmen, um der ihnen einwohnenden Prachtliebe Genüge zu leisten“. Da man generell mehr das

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., S. 129.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S. 130.

¹⁰⁵ Ebd., S. 131.

¹⁰⁶ Ebd., S. 134.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

„gekünstelte und Spielende, als das Große und Erhabene“ liebte, so war auch die Baukunst in dieser modischen Form an dieser Eigenschaft orientiert. Dabei konstatiert der Verfasser, daß der „wahren Kunst nichts nachtheiliger“ sei, als wenn sie „dem Geiste der Zeit und der herrschenden Mode dienen muß.“¹⁰⁷ Erst im Mittelalter wird mit den „Meistern altdeutscher Kunst“ eine neue Blütezeit erreicht. Auch sie bauten nach den „Gesetzen der Natur, die Formen bildeten, wo alles aus der Einheit, der einfachen Wurzel entstehend, in unendlicher Fülle sich verbreitet und in wundervoller Dichtung dem Auge sich darstellt.“¹⁰⁸ Natur und Kunst scheinen in mittelalterlicher Kunst eine Symbiose unter dem Gedanken der religiösen Erbauung des Menschen durch Kunst einzugehen:

Und indem sie so nach Vollendung strebten, wußten sie die Freiheit der Kunst mit der Wahrheit der Natur zu vereinen, und, als wahre Künstler, den Formen, Schönheit, Bedeutung und Ausdruck zu geben. Aber mit dieser Kenntnis vereinte sich auch lebendiger Glaube, frommer, reiner Sinn, der dem Herzen Ruhe, dem Geiste Kraft gab, die auf das ganze Leben wirkte, und so auch die Münster von Strasburg, Köln, Freiburg und Wien entstehen ließ.¹⁰⁹

Der Artikel bewertet die Kunst auch nach ihrer Naturverbundenheit. Gerade im „Alterthum ging die Baukunst aus Naturgesetzen hervor, die durch die Formen gebildet wurden, die bei den Ägyptern groß und mächtig, bei den Griechen mit Schönheit geschmückt, bei den Teutschen romantisch erscheinen.“ In der gegenwärtigen Kunst ist hingegen „alles nur Nachahmung des bloß Erfundenen, zu oft nur mislungene Nachbildung der Alten.“¹¹⁰ In diesen Vorgängen werden Gesetze erkannt, nach denen die Geschichte der Kunst sich entwickelt:

Die Geschichte der Kunst ist insofern geprägt von Fortschritt und Nachschritt: ein immer fortwährendes Bewegen in gesteckten Graenzen, haeufig ein Zurückgehen. Und beschämt muß das eigene Zeitalter auf die Alten zurückblicken, deren ganzes Leben, in religiöser und politischer Hinsicht, sich in ihren Bauwerken spiegelt. Bewundernd die großen Massen, welche die Ägypter aufstellten, das Schöne, womit die Griechen das Einfache der Formen schmückten, das Gefühlergreifende, was die alten Teutschen zu geben verstanden, fühlen wir, wie sehr wir gegen die Alten zurückstehen.¹¹¹

¹⁰⁷ Ebd., S. 135.

¹⁰⁸ Ebd., S. 140.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd., S. 144.

¹¹¹ Ebd., S. 145.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

In den Enzyklopädie-Artikeln des achtzehnten Jahrhunderts vollzieht sich damit eine deutliche Wandlung des Begriffs „Baukunst“. Gegenüber den auf die Einteilung der „Baukunst“ nach ihren Zwecken fokussierten Artikel Zedlers und der *Encyclopédie* zeigt sich in den gleichnamigen Artikeln der *Encyclopaedia Britannica* und der *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Kuenste* eine philosophische Bestimmung. Wird in ersterer ein empiristisch-sensualistischer Standpunkt vertreten, so zeichnet sich der letzte durch eine idealistische Bestimmung der Baukunst aus. Daneben tritt ein immer größeres Wissen um die Entwicklung dieser Kunst in der Geschichte. Führt Zedler diese Kunst noch in Form einer mythischen Vorstellung auf die Göttin Minerva zurück, so zeichnen sich die weiteren Artikel dadurch aus, mehr nach der realen-historischen Entstehung und ihren kulturellen Bedingungen zu fragen. Die französische *Encyclopédie* fing hiermit an, indem sie zwar noch den salomonischen Tempel auf die Inspiration Gottes zurückführte, jedoch die Baukunst und ihre Entwicklung im Vorderen Orient beobachtete. Die Ausführungen des Baukunst-Artikels der *Allgemeinen Encyclopädie* gehen darüber noch hinaus. Die Geschichte der Baukunst läßt sich in Epochen des Fortschritts und des Rückschritts gliedern. Als Paradigma bleibt jedoch in diesem Artikel die antike Baukunst, in der Natur und Ideal sich vereinen, über die einzelnen historischen Epochen hinweg bestehen.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

III. 1 „Baukunst“ in Johann Georg Sulzers *Theorie der Schönen Künste*

Der Moralphilosoph und Ästhetiker Johann Georg Sulzer wurde mit seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, deren vier Bände zwischen 1771 und 1774 erschienen, zu einem renommierten Autor der Aufklärung.¹¹² Seine Vorstellungen von der „Baukunst“ besitzen typische Merkmale der Aufklärungsästhetik: Die Kunst soll zur Veredlung des Menschen beitragen und richtet sich primär an sein Geschmacksempfinden. Das schöne Kunstwerk, das nur das Genie hervorbringen kann, dient damit zur „Veredlung“ des Menschen, und stellt in diesem Sinne auch eine „Vervollkommnung“ dar.¹¹³ Seine Ausführungen besitzen daher sowohl eine rezeptions- als auch produktionsästhetische Seite. In dieser Hinsicht soll durch die Betrachtung von Werken der Baukunst eine Verfeinerung beziehungsweise Veredlung des Geschmacksempfindens vollzogen werden. Die Entstehung eines Bauwerks wird hingegen auf das „Genie“ zurückgeführt. Zudem hat sich Sulzer mit weiteren Aspekten dieser Kunst auseinandergesetzt, wie etwa der Bedeutung, die den Gebäuden in unterschiedlichen Kulturen und Nationen beigemessen wird. Sulzers Wortgebrauch entsprechend, findet die Baukunst unter den Bildenden Künsten keinen Platz, sondern wird unter die „Schönen Künste“ eingereiht. In dem Artikel *Künste; Schöne Künste* expliziert Sulzer generell seine Kunstauffassung.¹¹⁴ Die wichtigste Funktion aller Künste soll die Verbesserung der Welt durch Verschönerung sein. Er führt dazu aus:

Der, welcher diesen Künsten zuerst den Namen der schönen Künste gegeben hat, scheint eingesehen zu haben, daß ihr Wesen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in Verschönerung der Dinge besteht, die durch gemeine Kunst erfunden worden. In der That läßt sich ihr Ursprung am natürlichsten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verschönern, begreifen.¹¹⁵

¹¹² Vgl. dazu die umfassende Monographie von Johannes Dobai: *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine >Allgemeine Theorie der Schönen Künste<*. Winterthur 1978. Einen knappen Überblick bietet auch der ältere Aufsatz von Robert Hering: *Johann Georg Sulzer. Persönliches und Literarisches zur 150. Wiederkehr seines Todestages (25. Februar 1729)*. In: JFDH 1928, S. 265-326.

¹¹³ Vgl. zu dieser Thematik die prägnanten Ausführungen bei Peter-André Alt: *Aufklärung*. Stuttgart ²2001 (= Lehrbuch Germanistik).

¹¹⁴ Der Artikel umfaßt weitestgehend seine früher publizierten Äußerungen in der Studie *Die schönen Künste, in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet*. Leipzig 1772.

¹¹⁵ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt*. 4 Bde. Leipzig ²1792 f. ND Hildesheim 1967, hier Bd. III, S. 72.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Aus der gängigen Bezeichnung „schöne Künste“ wird ihre Bestimmung erläutert. Ästhetische Bedeutung erhalten sie erst, indem sie nicht nur dem Nutzen dienen, sondern auch etwas „Angenehmes“ darstellen. In einem weiteren Schritt wird diese Erkenntnis auf die Baukunst übertragen. Denn auch diese Kunst hat nicht bloß eine funktionale Bestimmung. Sie soll dem Menschen nicht nur zur Führung eines angenehmen Lebens dienen, sondern auch als eine Kunst *sui generis* aufgefaßt werden. Diesen Status erreichte sie jedoch erst auf einer höheren Stufe der Kulturentwicklung. Denn wie die Erfindung der menschlichen Sprache sich zunächst dadurch auszeichnete, daß sie allein zum Überleben wichtig war, so sind auch die ersten Werke der Baukunst durch den Nutzen entstanden, bevor sie zu „schönen Werken“ der Kunst wurden:

Man hat Gebäude gehabt, die bloß nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, diese durch Wohlklang angenehmer zu machen. Also hat ein feinerer Seelen angebohrner Trieb zu sanften Empfindungen aller Künste veranlassen. [...] Der Wilde, dem ein glücklicheres Genie eingegeben hat seine Hütte ordentlich einzurichten und ein schickliches Verhältnis der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunst erfunden.¹¹⁶

Die Entstehung eines Kunstwerks wird nicht mit Hilfe des aristotelischen Prinzips der Mimesis erklärt. Ein Kunstwerk entsteht vielmehr aus einem subjektiven Trieb einzelner, sich durch „Genie“ auszeichnender Individuen. Die Kunstaussführung im Sinne einer handwerklichen Fähigkeit (*techné*) wird als „Trieb“ umschrieben. Diese soll zur Verbesserung der allgemeinen Lebensumstände beitragen. In historischer Hinsicht weist Sulzer darauf hin, daß die Baukunst auf die „primitiven Ursprünge“ der Menschheit zurückgeführt werden kann. Sie gehörte einer noch nicht zivilisierten Gesellschaft an. In diesem historischen Zustand sollte sie zunächst der Annehmlichkeit des Menschen dienen. Erst hierauf wurde sie zu einer Kunst: Sulzer nennt paradigmatisch Symmetrie und Ordnung als künstlerische Kriterien und stellt eine Analogie zur „Harmonie“ der Musik her.

In diesen Analogien artikuliert sich auch ein pietistisches Weltbild, das in einer wohlgeordneten, maßvollen Welt besteht. Die Verschönerung der Dinge, die Sulzer auf einen Trieb nach Verbesserung der Welt zurückführt, lehnt sich dabei an Charles Batteux' für die Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts wegweisendes Werk *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* an. Denn auch Batteux nahm die „Verschönerung der Dinge“ als

¹¹⁶ Ebd.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Grundlage aller Künste an.¹¹⁷ Der Rhetorik und der Baukunst hatte er dabei eine besonders hohe Stellung eingeräumt, weil diese Künste den Menschen nicht nur erfreuen, sondern zudem noch nützlich sind.¹¹⁸ Sulzer scheint hingegen die Nützlichkeit nur den „gemeinen Künsten“ zuzuordnen. Er schreibt nämlich:

In dieser Verschönerung aller dem Menschen nothwendigen Dinge, und nicht in einer unbestimmten Nachahmung der Natur, wie so vielfältig gelehret wird, ist also auch das Wesen der schönen Künste zu suchen.¹¹⁹

Für die Baukunst bedeutet dies, daß sie – Sulzer gebraucht dazu die rhetorischen Kategorien *prodesse et delectare* – nicht nur zur „Ergötzlichkeit“ beziehungsweise dem „Vergnügen“ sondern auch zur Veredlung des Menschen dienen soll:

Man nennt in allen Gattungen sittlicher Dinge, allemal die den Geschmack betreffen, dasjenige edel, was sich von dem gemeinen seiner Art durch einen erhöhten Geschmack unterscheidet. Denn da sie [die schönen Künste] unmittelbar auf die Erbauung und Verfeinerung der unteren Seelenkräfte, folglich auf die Veredlung derselben abzielen: so muß das Edle nothwendig eine Eigenschaft jenes Gegenstandes der Kunst seyn; das Unedle, Niedrige oder Gemeine kann in den schönen Künsten nicht anders als zum Gegensatz und zur Erhebung des Edlen gebraucht werden, so wie der Schatten zur Erhoehung des Lichts dienet.¹²⁰

Mit der „Verfeinerung der unteren Seelenkräfte“ bezieht sich Sulzer auf die Ästhetik Baumgartens, der in seiner *Aesthetica*, den „unteren Seelenkräften“ wie der Empfindung und Anschauung einen gleichberechtigten Status neben den höheren Seelenkräften wie Vernunft und Verstand zugebilligt hatte.¹²¹ Jede Kunst bewirkt eine Veredlung, die zu einer moralischen Besserung des Menschen führen soll. „Erbauung“ und „Verfeinerung der unteren Seelenkräfte“ sind für Sulzer Kriterien, die ein Kunstwerk erfüllen muß. Konsequenterweise wird daher die Baukunst nur unter einem bestimmten Gedanken von ihm erörtert, nämlich nur „in so fern der Geschmack einen Antheil daran hat“¹²². Die

¹¹⁷ Charles Batteux: *Les Beaux-Arts réduites à un même principe*, S. 101 f.

¹¹⁸ Ebd., S. 103 f.

¹¹⁹ Sulzer: *Allgemeine Theorie*, hier Bd. III, S. 723.

¹²⁰ Ebd., Bd. II, S. 5-8, hier S. 5.

¹²¹ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik* (lat.-dt.). Übers. und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983, S. 2 f.

¹²² Sulzer: *Allgemeine Theorie*, hier Bd. II, S. 5.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Baukunst wird von ihm als ein Werk des Genies angesehen, das auf Menschen einwirkt, ihren Geist und ihr Gemüt bewegt:

Das Genie, wodurch jedes gute Werk der Kunst seine Wichtigkeit und innerliche Größe, oder die Kraft bekommt, sich der Aufmerksamkeit zu bemächtigen, den Geist oder das Herz einzunehmen; den guten Geschmack, wodurch es Schönheit, Annehmlichkeit, Schicklichkeit, und ueberhaupt einen gewissen Reiz bekommt, der die Einbildungskraft fesselt: diese Talente muß der Baumeister so gut, als jeder andre Kuenstler besitzen.¹²³

Das Genie, das in diesem Textpassus mit „Talent“ beziehungsweise mit „ingenium“ umschrieben werden kann, aber auch auf den in der Aufklärung häufig gebrauchten „Genius des Künstlers“ verweist,¹²⁴ ist es also, das das Bauwerk zu einem ästhetisch vollkommenen Gebilde gestalten kann. Das Genie zeichnet sich durch „guten Geschmack“ aus, der darin besteht etwas „schön“, „annehmlich“, „schicklich“ und „reizvoll“ zu gestalten. Sulzer hält fest, daß der „Geist, wodurch Homer oder Raphael groß geworden, auch den Baumeister beleben muß, wenn er in seiner Kunst groß seyn soll.“¹²⁵ Es ist daher ein „Werk der schönen Kunst“, was der Baumeister hervorbringt. Sulzer betont, daß es nicht dem „gewöhnlichen Menschen“, sondern nur dem Genie zukommt, dieses zu errichten. Denn, so fährt Sulzer fort, der sich durch Genie auszeichnende Baumeister soll

ein Ganzes zusammen setzen, das in allen seinen Theilen jedes Beduerfniß unserer Vorstellungskraft befriediget; dessen überlegte Betrachtung den Geist beständig in einer vorteilhaften Wuerkung erhaelt; das durch sein Ansehen Empfindungen von mancherley Art erweket; das dem Gemueth Bewunderung, Ehrfurcht, Andacht, feyerliche Ruehrung einpraeget: dieses sind Wuerkungen des durch Geschmack geleiteten Genies; und dadurch erwirbt sich ein großer Baumeister einen ansehnlichen Rang unter den Künstlern.¹²⁶

Erst in dem das Kunstwerk ein „Ganzes“ darstellt, kann es eine vollkommene Wirkung entfalten, das Vorstellungsvermögen des Menschen ansprechen. Als ein „Ganzes“, dessen Teile harmonisch aufeinander abgestimmt sind, erregt es im Betrachter die

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. dazu die grundlegende Studie von Wendelin Schmidt-Dengler: *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*. München 1978, S. 86-107. Zur Bedeutung des „génie“ in der französischen Ästhetik, die einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auch auf Sulzer ausübte vgl. Peter-Eckhard Knabe: *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätclassik bis zum Ende der Aufklärung*. Düsseldorf 1972, S. 204-238.

¹²⁵ Sulzer: *Allgemeine Theorie*, hier Bd. II, S. 314.

¹²⁶ Ebd., S. 315.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

unterschiedlichsten Gefühlsempfindungen. Sulzer rechnet die Baukunst offenbar zu den erhabenen, also die Sinnlichkeit transzendierenden Künsten, da auch die durch sie hervorgerufenen „Empfindungen“ religiöser Natur sind: Er nennt „Bewunderung“, „Ehrfurcht“ und „Andacht“.

Der Künstler muß aber bereits jene Begriffe besitzen, die auch ein „schönes Kunstwerk“ auszeichnen. Er erfaßt sie als die „Begriffe von Ordnung, von Schoenheit, von Harmonie und Uebereinstimmung“. Es handelt sich damit um Erfahrungsbegriffe, die der Mensch durch die Naturbetrachtung gewinnen kann.¹²⁷ Am deutlichsten zeigen sich ihm diese am eigenen Körper.¹²⁸ Daher hat auch der Baumeister, wie alle Künstler die Natur in ihrer Organisiertheit als „seine Schule“ zu betrachten. Der Vergleich des Bauwerks mit einem Körper verdeutlicht dies. Der Organismus-Gedanke weist daraufhin, daß ein Werk der Baukunst nicht als ein willkürlich hervorgebrachtes Kunstwerk gelten darf. Es ist in gewisser Weise daher auch als ein organisch gebildetes Naturwerk anzusehen. Sulzer hält nämlich fest:

Jeder organisierte Koerper ist ein Gebaeude; jeder innere Theil ist vollkommen zu dem Gebrauch, wozu er bestimmt ist, tuechtig; alle zusammen aber sind in der bequemsten und engsten Verbindung; das Ganze hat zugleich in seiner Art die beste äußerliche Form, und ist durch gute Verhältnisse, durch genaue Uebereinstimmung der Theile, durch Glanz und Farbe angenehm.¹²⁹

Das vollkommene Gebäude gleicht dem menschlichen Körper. Sulzer schlußfolgert aus dieser Bestimmung, das dem „Baumeister die Erfindungskraft und das Genie noch noethiger sind, als dem Mahler“¹³⁰. Während dieser nämlich durch eine genaue „Nachahmung der Natur“ (imitatio naturae) Werke kreiert, hat der Baumeister mehr das „Genie und den Geist derselben nachzuahmen“.

¹²⁷ So schreibt Sulzer (ebd.): „Und traegt nicht ein elendes, von allen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten entbloest Land, das meiste zu der Barbarey und dem viehischen Zustand der Einwohner bey? Wenn dieses nicht kann geleugnet werden, so kann man auch der Baukunst, die jeden nuetzlichen Eindruck, den die Schoenheit einer Gegend machen kann, auch durch ihre Veranstaltung, nach einer andern Art, hervorbringt, den Nutzen zur Cultur des Geistes und des Gemuethes nicht absprechen.“

¹²⁸ Ebd., S. 316: „Kurz, alle Weisheit und aller Geschmack, den man an dem äußern und innern Bau des menschlichen Koerpers bewundert, daran alles vollkommen ist, muß nach Beschaffenheit des Gegenstandes auch in einem vollkommenen Gebäude zu bemerken seyn.“

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Wie bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel gezeigt wurde, entwickelte Sulzer aber auch historische Vorstellungen über diese Kunst. In der Architektur einer Nation dokumentiert sich nämlich auch etwas von dem ästhetischen Empfindungsvermögen der dort lebenden Menschen, denn, und hier drückt sich ein puristisches Denken aus, „schlechte, ohne Ordnung und Verstand entworfene und ausgeführte, oder mit naerrischen, abentheuerlichen, oder ausschweifenden Zierrathen ueberladene Gebaeude, die in einem Lande allgemein sind, haben unfehlbar eine schlimme Wuerkung auf die Denkungsart des Volks.“ In dem Artikel „Baukunst“ wird daher betont, daß für den nicht einheimischen Menschen, die Baukunst einer fremden Nation eine besondere Anziehungskraft besitzt:

Vorteilhafte Begriffe muß man von der Denkungsart eines Volkes bekommen, das auch in seinen geringsten Gebaeuden und in dem kleinsten Theilen derselben, wahren Geschmack, Ueberlegung, Schicklichkeit und edle Einfalt zeigt.¹³¹

Der Gedanke, daß die Baukunst in unterschiedlichen Ländern andere Formen hervorgebracht hat, führt Sulzer im Rahmen einer Geschichte der Baukunst in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* weiter aus. Die „ersten Bemühungen in dieser Kunst entstehen naturlicher Weise bei einem Volke, sobald es sich aus der groebsten Barbarey losgerissen, Muße zum Nachdenken und Begriffe von Ordnung, Bequemlichkeit und Schicklichkeit, bekommen hat“¹³². Sie spiegelt damit gleichsam eine höhere kulturelle Entwicklung wider. Den „Ursprung der Baukunst“ vermutet er in „entferntesten Zeiten“. Baukunst wird von ihm nicht auf die griechische beziehungsweise römische Kultur zurückgeführt. Vielmehr sei sie aus Phönizien – als Beispiel nennt Sulzer den salomonischen Tempel, in dem er eine „phoenizische Bauart“ entdeckt – und Ägypten nach Europa gekommen.¹³³ Von den ägyptischen Bauten weiß Sulzer zu berichten, daß sie „allem Ansehen nach aelter, als der Anfang der eigentlichen Geschichte sind.“ Die griechische Tempelarchitektur hat sich aus diesen entwickelt, denn sie hat diese Kunst „noch in einem etwas rohen Zustande“¹³⁴ erhalten. Unter den Römern wird die Baukunst zur bedeutendsten Kunst überhaupt:

¹³¹ Ebd., S. 316 f.

¹³² Ebd., S. 317.

¹³³ Ebd.: „Es scheint, wie die ersten Anfänge verschiedener anderer Kuenste, nicht auf griechischem Boden erzeugt, sondern aus Phoenizien und Egypten dahin gekommen zu seyn; aber durch das Gefuehl und den maennlichen Verstand der Griechen seine Vollkommenheit erreicht zu haben.“

¹³⁴ Ebd., S. 318.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Die Roemer [...] nahmen sich ernstlich vor, Rom durch die Schoenheit der Gebaeude ueber alle Städte der Welt zu erheben [...]. Nach Erloeschung der Familie der Caesaren fing in Rom die Baukunst an zu fallen. Man verließ nach und nach die edle Einfalt der Griechen [...]. Die Gebaeude nahmen den Charakter der Sitten, die allen großen despotischen Hoefen gemein sind, an; ein Gedraenge, das die Augen verblenden sollte, kam in die Stelle der wahren Hoheit und Groeße.¹³⁵

Mit der Bedeutung, welche die Baukunst im öffentlichen Leben im antiken Rom erlangte, korrespondiert auch ein Kunstverfall. Sulzer, der ein Anhänger von Winckelmanns Ästhetik war,¹³⁶ stellt die römische Architektur der Kaiserzeit der Griechischen konträr entgegen. Obgleich die Bäder Diocletians und der Triumphbogen des Severus noch als bedeutende Monumente von ihm gewürdigt werden, konstatiert er einen Niedergang der Kunst. Man wurde in Italien „mehr und mehr für die guten Verhaeltnisse gleichgueltig“¹³⁷. Mit dem Untergang des Reiches wird ein dekadenter Geschmack vorherrschend:

Als sich nach dem Untergang des Reichs, die Gothen, Langobarden, und hernach die Saracenen in ihren eroberten Laendern festgesetzt hatten, unternahmen sie große Gebaeude, an denen nur noch wenige Spuren des guten Geschmacks uebrig blieben: fast alle Regeln der Schoenheit wurden aus den Augen gesetzt; desto mehr aber wurde das Muehsame, das Gezierte, das Seltsame und einigermäßen Abentheuerliche gesucht.¹³⁸

In dieser Zeit des „barbarischen Geschmacks“ setzte in Deutschland eine rege Bautätigkeit ein, denn die meisten Städte und die meisten Kirchen, an denen das „Gepräde einer ueber alle Regeln ausgeschweiften Bauart noch itzt sehen“¹³⁹, wurden errichtet. Zu den „Resten des guten Geschmacks“ zählt Sulzer zum einen die „Markuskirche in Venedig, die zwischen den Jahren 977 und 1071 gebauet worden“, an der er noch etwas „von wahrer Pracht und von guten Verhaeltnissen“ erkennt, und zum anderen das „Muenster in Straßburg“, das „im dreyzehnten Jahrhundert aufgefuehrt worden, und unter die erstaunlichsten Gebaeude der Welt“¹⁴⁰ von ihm gerechnet wird.

Sulzers Vorstellungen sind deutlich der Aufklärungsästhetik verpflichtet. Ein Werk der Baukunst wird an das schaffende Genie gebunden. Es wird vom Geschmack des Menschen

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Vgl. Dobai: Johann Georg Sulzer, S. 10 f.

¹³⁷ Sulzer: Allgemeine Theorie, hier Bd. II., S. 319.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

beurteilt. In seinem historischen Abriß werden diese Kriterien ebenfalls herangezogen. Seine Ausführungen erwiesen sich jedoch nicht aufgrund ihres historischen Teils in rezeptionsästhetischer Hinsicht als bedeutsam. Vielmehr waren es seine ästhetischen Überlegungen, die insbesondere von Herder und Goethe aufgegriffen wurden. Die Bindung des Bauwerks an ein Genie, griff Herder in seinem *Vierten Kritischen Wäldchen* auf, und Goethe übernahm ihn für die Charakterisierung Erwins von Steinbach im Rahmen seines Aufsatzes *Von deutscher Baukunst*.

III. 2 Landschaftsgebäude: Cay Lorenz Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst*

In den fünf Bänden von Christian Cay Lorenz Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst*, die zwischen 1779 bis 1785 bei Weidmanns Erben und Reich in Leipzig erschienen sind, wird eine umfassende und mit reichem Anschauungsmaterial versehene Darstellung der Gartenkunst geboten.¹⁴¹ Das Werk geht – insbesondere was die Ausführungen über die

¹⁴¹ Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. 5 Bde. Leipzig 1779-1785. Zur Gartenkunst vgl. die umfassenden Ausführungen von Alfred Hoffmann: *Der Landschaftsgarten*. Mit 54 Abbildungen

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

einzelnen Gebäude und Ruinen im Garten anbelangt – auf zwei frühere Werke des vor allem in Kiel lebenden Hirschfeld zurück. Bereits die erste, 1767 publizierte Abhandlung *Das Landleben*¹⁴², bezeugt das Interesse des Verfassers an dieser Thematik. In einer weiteren, wesentlich umfangreicheren Schrift, die sechs Jahre später, 1773, unter dem Titel *Anmerkungen ueber die Landhaeuser und die Gartenkunst*¹⁴³ erschienen war, entwickelte er diese Gedanken weiter. Sein chef d'œuvre, in dem er alle seine Vorstellungen noch einmal vereinigte, bildet die *Theorie der Gartenkunst*. In diesem und den vorangegangenen Werken erläutert Hirschfeld auch die Bedeutung, die er den unterschiedlichen Gebäuden in Gärten zumißt. Ausgestattet ist der Band mit einer Vielzahl von Kupferstichen. Diese stellen gleichsam eine Visualisierung der eigenen Theorie dar.¹⁴⁴ Hirschfeld bietet seinem Leser zum einen eine „Geschichte der Architektur im Landschaftsgarten“ von der Antike bis ins achtzehnte Jahrhundert. Zum anderen entwickelt er eine von der Empfindsamkeit geprägte Sicht auf die Gartenarchitektur. In dem Wechselspiel von Anschauung und Einbildungskraft des Gartenbesuchers auf der einen und den unterschiedlichen Landschaftsgebäuden auf der anderen Seite vollzieht sich seine Ästhetik. Im folgenden sollen seine von der Empfindsamkeit geprägten Vorstellungen genauer analysiert werden.

Unter dem Titel „Von den Werken der Kunst im Garten“ werden in der *Theorie der Gartenkunst* Landhäuser, Gartengebäude und Grotten mit ihren Formen und Funktionen dargestellt und ihre unterschiedlichen Funktionen beschrieben. Der Verfasser betont, daß er nicht die Baukunst um ihrer selbst willen, sondern ausschließlich in ihrem Verhältnis zur Gartenkunst beleuchten will, um damit die „Erfordernisse der Schönheit und des Geschmacks“¹⁴⁵ zu beleuchten. Nach einem einleitenden historischen Überblick über die

auf Tafeln und 72 Zeichnungen im Text. Hamburg 1963 (= Geschichte der deutschen Gartenkunst; Bd. 3), Charles W. Moore, William J. Mitchell, William Turnball Jr.: Die Poetik der Gärten. Architektonische Interpretationen klassischer Gartenkunst. Aus dem Engl. von Anton Maria Belmonte. Basel, Berlin, Boston 1991 und Siegmund Gerndt: Idealierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart 1981. Eine Biographie bietet Wolfgang Kehn: Christian Cay Lorenz Hirschfeld 1741-1792. Eine Biographie. Worms 1992.

¹⁴² Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Das Landleben*. Bern 1767.

¹⁴³ Ders.: *Anmerkungen ueber die Landhaeuser und die Gartenkunst*. Leipzig 1773.

¹⁴⁴ So schreibt Hirschfeld in seiner *Theorie der Gartenkunst*, hier Bd. I, Vorbericht, S. XII: „Unter den Kupferverzierungen trifft man hier zuvörderst nützliche Nachbildungen ausländischer, zum Theil von den berühmtesten Baumeistern errichteter Landhäuser und Gartengebäude an, die aus verschiedenen kostbaren und seltenen Werken ausgewählt sind. Sie dienen dazu, den reinern Geschmack in diesem Theil der Architektur zu zeigen.“ Dabei kam es Hirschfeld offenbar auf die äußere Erscheinung der Gebäude an. Denn die innere Aufteilung diente seiner Meinung nach nur der „Bequemlichkeit der Bewohner“. Wie Schepers: *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst*, S. 303 -305 nachweisen konnte, lieferte dabei vor allem Christian Friedrich Schuricht (1753-1815) die Kupferstiche für den dritten Band. Christian Traugott Weinlig hat ebenfalls einige „Tagezeiten-Gebäude“ entworfen. Vgl. dazu auch den Anhang I und II.

¹⁴⁵ Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, Bd. III, S. 5.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

„Geschichte der Landhaeuser und des Landlebens“, der jedoch auf die römische Villenarchitektur beschränkt bleibt, wendet sich der Verfasser in den weiteren Kapiteln der „Anlage“ und den Möglichkeiten einer „Verschönerung der Landhäuser“ zu. Dies wird von ihm historisch begründet. Die zivilisierende Bedeutung, die dem Landschaftsgarten zukommt, entstand erst – abgesehen von einigen Anfängen in Ägypten – in hellenistisch-römischer Zeit. Denn erst mit der Entwicklung eines subtileren Geschmacks- und Empfindungsvermögen konnte eine adäquate Kunst entstehen, die dann ihren Höhepunkt während der Römischen Republik erreichte.¹⁴⁶ In Anlehnung an die Villentheorie Plinius’ d. J.¹⁴⁷ zeigt Hirschfeld, daß sich in dieser Zeit vor allem ein Interesse an Landvillen (ville rustice) entwickelte. Diese Gebäude dienten vor allem der Erholung vom Stadtleben:

Das Gewühl der volkreichen Stadt Rom ermüdete, ebenso wie die Staatsangelegenheiten [...] und die Sehnsucht nach Ruhe und Freiheit, die schon dem Menschen so natürlich ist, mußte dadurch noch befriedigt werden. Mit allem diesem vereinigten das Klima und die natürliche Schönheit Italiens ihre mächtigen Einflüsse.¹⁴⁸

Und weiter beschreibt Hirschfeld diese Gärten als Orte, in denen „der Mensch alle Vortheile des Landlebens, alle Annehmlichkeiten der Jahreszeiten mit Bequemlichkeit, mit Ruhe genießen kann.“¹⁴⁹ Das idealische Naturgefühl des wohlhabenden Römers in der Antike erkennt Hirschfeld dabei auch in der eigenen Zeit. Die ästhetische Funktion des Gartens und des Gartenhauses besteht vor allem darin, daß es der umgehende Betrachter aus verschiedenen Winkeln des Geländes in einer sich ständig wandelnden Weise sieht:

In einem hin und her gehenden Zugange zu einem Landhaus setzen die dazwischen stehenden Gegenstände das Haus dem Scheine nach in Bewegung; es bewegt sich mit dem Gehenden, [...]. Auch wird die Mannigfaltigkeit vermehrt, indem das Gebäude immer in verschiedenen Richtungen gesehen wird, so scheint es bey jedem Schritt eine neue Figur anzunehmen.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Ders.: Anmerkungen ueber die Landhaeuser, S. 10 f.: „Denn in den Zeiten der Wildheit konnte die sanftere Empfindlichkeit für das Schöne [...] noch nicht laut genug durchdringen. Erst mußte die Begierde zur Gewaltthätigkeit und zum Raube überwältigt, die Liebe der Ruhe befriedigt werden [...]. Bei solchen Beschäftigungen und den Annehmlichkeiten des Friedens konnten die feinern Gefühle, die zur Bemerkung und zum wahren Genuß der Schönheit erfordert werden, den Anfang ihrer Entwicklung nehmen. Einige Bequemlichkeit der Landhäuser folgte ohne Zweifel bald nach der Befriedigung der ersten Bedürfnisse, und mit jener blieb lange eine kunstlose Einfalt vereinigt.“

¹⁴⁷ Vgl. dazu Helen H. Tanzer: *The Villas of Pliny the Younger*. New York 1924.

¹⁴⁸ Hirschfeld: *Anmerkungen ueber die Landhaeuser*, S. 14 f.

¹⁴⁹ Ders.: *Theorie der Gartenkunst*. Bd. I, S. 154.

¹⁵⁰ Ebd., Bd. II, S. 66.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Wie bedeutsam für Hirschfeld der Gedanke ist, daß der Betrachter unterschiedliche Vorstellungen von dem Garten und seinen Gebäuden erhält, wird daraufhin noch weiter ausgeführt:

Bewege durch den Garten stark die Einbildungskraft und die Empfindung, stärker als eine bloß natürliche Empfindung, stärker als eine bloß natürlich schöne Gegend bewegen kann. Ruf daher natürliche Schönheit der Landschaft herbey; rufe aber auch die Kunst, damit sie jene durch ihre Einwirkung erhöhe.¹⁵¹

Einbildungskraft und Empfindung, also sowohl die rationale als auch die emotionale Seite des Menschen sollen durch den Garten mit seinen Kunstwerken angesprochen werden. Die Gartengestaltung ist der Natur deshalb überlegen, weil sie stärker auf Phantasie und Empfindung des Betrachters einwirken kann. Hirschfeld greift damit einen Gedanken aus einer Schrift über die Gartenkunst von Sir William Chambers auf, der in seiner *Dissertation on Oriental Gardening* vor allem bei chinesischen Gartenanlagen hervorgehoben hatte.¹⁵² Hirschfeld zufolge soll eine Intensivierung subjektiver Empfindungen im Anblick der Natur erzielt werden, womit er einen typischen Gedanken der Empfindsamkeit aufgegriffen hatte.¹⁵³ Wie bedeutsam dabei die Kunstgegenstände in der Gartenlandschaft sind, wird von ihm noch einmal an einer späteren Stelle unterstrichen: „Der Garten soll vermittelt der Kräfte seiner Gegenstände recht fühlbare Eindrücke auf die Sinne und die Einbildungskraft machen, und dadurch eine Reihe lebhafter angenehmer Empfindungen erregen.“¹⁵⁴ Einbildungskraft, Verstand und alle Sinne sollen durch die Gartenlandschaft affiziert werden, wobei der Empfindung des Besuchers eine besondere Position zukommt.¹⁵⁵ Den sinnlichen Reizen aller Art werden die Eindrücke auf die Empfindungskraft, also die „Wirkungen auf das Herz“ zugeordnet. Dabei ist der „Eindruck des Angenehmen“ als „die

¹⁵¹ Ebd., Bd. I, S. 155 f.

¹⁵² So schrieb William Chambers: *A Dissertation on Oriental Gardening*. London 1772, S. 54: „These projections produce variety, by altering the apparent figure of the open space from every point of view; and by constantly hiding parts of it, they create likewise occasion, in many places, a great depth in the thicket, which affords opportunities of making recesses for buildings, seats, and other objects, as well as for bold windings of the principal walks, and for several smaller paths to branch from the principal one [...]“

¹⁵³ Vgl. Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*. Bd. I, Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974; Bd. III, Quellen und Dokumente. Stuttgart 1980.

¹⁵⁴ Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, Bd. I, S. 155.

¹⁵⁵ Ebd., Bd. IV, S. 17: „Sie [die Gartenkunst] soll nicht bloß für das Auge und für die Einbildungskraft arbeiten, sondern auch für die Empfindung, eine viel größere Kunst. [...] Wer nur denkt, das Auge zu reizen, ohne das Herz nicht genießen zu lassen, der ist so wenig ein guter Gartenkünstler, als der ein Musiker ist, der bloß für das Ohr sorgt, ohne Empfindungen auszudrücken und sie in Andern zu erregen.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Hauptempfindung¹⁵⁶ anzustreben. Das Erlebnis bewußt gestalteter und geordneter Natur und die Hervorrufung menschlicher Einbildungskraft stellen die komplementären Momente seiner Ästhetik dar. Die Einbildungskraft des „langsam umher wandelnden Kenners“¹⁵⁷ soll durch die Gebäude stimuliert werden.¹⁵⁸

Dabei differenziert Hirschfeld zwischen unterschiedlichen Wirkungen, die der Gartenbesucher erhalten kann. Er entwickelt gleichsam eine Typologie der unterschiedlichen „Charaktere“ der Landschaft. So unterscheidet er zwischen dem angenehmen und dem melancholischen Landschaftsgarten, dem romantischen und dem feierlichen Garten. Heiterkeit und Melancholie sind dabei die bestimmenden Wirkungen, die durch unterschiedliche Gebäude hervorgerufen werden können. Zur Heiterkeit, die der Besucher unmittelbar nach Betreten des Gartens empfinden soll, führt Hirschfeld daher aus:

Der Begriff der Heiterkeit wird sogleich beym Einritt durch eine Gruppe von mancherley Blumen erregt, welche die Mitte eines Rasens ziert. Die Gänge fangen zugleich an, das Auge zwischen den mannichfaltigen Baumgruppen hinzulocken, und eine lebhaftere Erwartung des Vergnügens zu erwecken, das der Freund der schönen Natur und des reinen Gartengeschmacks hier genießen soll. Das Auge irret zwischen [...] den einzelnen Bäumen, den Rasen, den Baumgruppen fort, von Licht zu Schatten, von Schatten zu Licht, vom Offenen zum Verschlussenen, vom Heitern zum Dunkeln, von jeder Abwechslung in der Schattierung des Grüns.¹⁵⁹

Gerade die variantenreiche und phantasievolle Gestaltung des Gartens und der zugeordneten Gebäude wird von Hirschfeld betont. Die Einbildungskraft und das Gemüt des Betrachters werden durch eine mannigfaltige Gestaltung affiziert. Die Wirkung wird dabei erhöht durch die Extreme von Licht und Schatten, offenen und geschlossenen Anlagen. So besteht beispielsweise das Kennzeichen des romantischen Landschaftsgartens für Hirschfeld in einem die Einbildungskraft übersteigenden Aussehen: „Das Romantische oder Bezaubernde in der Landschaft entspringt aus dem Außerordentlichen und Seltsamen der Formen, der

¹⁵⁶ Ebd., Bd. I, S. 155.

¹⁵⁷ Ebd., S. 203.

¹⁵⁸ Wie Schepers: Hirschfelds Theorie der Gartenkunst, S. 121 f. gezeigt hat, knüpft Hirschfeld damit vor allem an Vorstellungen Joseph Addison's an. Die Bedeutung, die der Einbildungskraft in der *Theorie der Gartenkunst* zukommt, wird auch durch weitere Äußerungen Hirschfelds belegt. So heißt es an einer anderen Stelle in der Theorie der Gartenkunst, Bd. V, S. 199: „Die reizenden Bilder der Natur, so wohl im Garten als in der Landschaft, wandeln gleichsam mit dem Spaziergänger umher; wenden und verändern sich mit ihnen bey jedem Schritt; ein magisches Spiel für die Phantasie, die sich diesen Eindrücken überläßt. [...] Keine plötzliche Füllung der Blicke, die sie gleich, nachdem der erste Genuß vollendet ist, wieder darben läßt, sondern immer fortschreitende und allmählich wachsende Unterhaltung.“

¹⁵⁹ Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst. Bd. V, S. 197.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Gegenstellungen oder Verbindungen.“¹⁶⁰ Aufgezählt werden von Hirschfeld in diesem Zusammenhang Felsen, Grotten und Wasserfälle, die den romantischen Landschaften ihren typischen Charakter verleihen. Durch markante Kontraste werden die „außerordentlichen Formen“ nämlich noch gesteigert:

Wo die rauhe finstre Wildniß sich mit einem kleinen stillen Thale voll glänzender Blumen paart, wo ein Waldstrom und das blinkende Wasser zwischen den grünen Blättern umherirrt, wo kahle weiße Felsspitzen mitten über der Oberfläche einer schönen Waldung hervorragen – da ist ein Anfang von diesem Charakter.¹⁶¹

Derartige Wirkungen erzielt der Gartenkünstler durch Befolgung zweier Gesetze. Zum einen sollen die „Gegenstände der Gärten zunächst keine andere, als Gegenstände der schönen ländlichen Natur selbst“¹⁶² sein. Der Gartengestalter soll daher Bestandteile der Natur nach den Kriterien von Einbildungskraft und Empfindung auswählen und sie mit dem Ziel größerer Wirkungen neu vereinigen. Zum anderen verlangt er mit der gleichen Begründung, daß der Gartenkünstler „übereinstimmende Gegenstände der Kunst darunter mische und mit dem Ganzen verknüpfe.“¹⁶³ Die Gestaltung von Kunst und Natur im Garten soll ein neues Ganzes hervorbringen:

Weil aber der Garten, als ein Werk des Fleißes und des Genies, die Phantasie und die Empfindung stärker bewegen soll, als eine bloß natürliche Gegend; so soll der Künstler den Eindruck der Gegenstände der Natur, die er mit Ueberlegung und Geschmack gesammelt, ausgebildet und mit einander verbunden hat, dadurch zu heben suchen, daß er übereinstimmende Gegenstände der Kunst darunter mische und mit dem Ganzen verknüpfe.¹⁶⁴

Kunstwerke sind deshalb ein wesentlicher Bestandteil des Gartens, weil es vor allem sind, welche die Phantasie des Menschen ansprechen. Hirschfeld bietet dabei auch eine theologische Begründung der Errichtung von Kunstgegenständen in Gärten, denn mit ihnen wird der göttliche Befehl zur „Verschönerung der Welt“ durch den Menschen noch einmal deutlich.¹⁶⁵ Kunstwerke in Gärten bedeuten in dieser Theorie aber auch ein Heraustreten aus dem Naturzusammenhang, denn

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd., Bd. I, S. 155.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd., Bd. V, S. 364: „Gott schuf die Welt und der Mensch verschönert sie“.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Kunst bedeutet hier, dasjenige, was die Natur Angenehmes und Interessantes hat, auf eben die Art, durch eben die Mittel, deren sie sich bedient, vereinigen, und die Schönheiten, die sie in ihren Landschaften verstreuet, auf einen Platz sammeln zu wissen.¹⁶⁶

Wenn im weiteren Kontext davon die Rede ist, daß Gartenkunst, die sich nach seiner Theorie richtet, zur „Verschönerung einer Erde wird, die auf eine Zeit unsere Wohnung ist“¹⁶⁷, so verdeutlicht diese Bestimmung den ideellen Anspruch, der sich in Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* ausdrückt. Daß diese ideelle Bestimmung der Wirkung von Kunstwerken auch mit einem ethischen Aspekt verbunden ist, zeigt Hirschfelds 1775 publizierte Schrift *Von der moralischen Einwirkung der bildenden Künste*. In dieser fordert Hirschfeld nämlich von den bildenden Künsten dezidiert:

Sie sollen den Mensch unterrichten und ihn bessern, nicht bloß durch die allgemeine Wirkung vollkommener Kunstwerke, durch die Bildung der Begriffe von Ordnung, Regelmäßigkeit, Harmonie und Schönheit, wodurch indessen der Geist schon allein eine glückliche Richtung empfängt; sondern auch durch die Erhaltung des Andenkens wichtiger Begebenheiten und Beispiele, durch die Einprägung nützlicher Lehren und Maximen, durch die Erweckung sittlicher Gefühle.¹⁶⁸

Hirschfeld listet mit der Hervorhebung von Ordnung, Regelmäßigkeit und Schönheit den bürgerlichen Tugendkanon auf. Im Garten mit seinen Kunstwerken soll der Mensch ebenfalls eine Form der „Bildung“ erhalten. Er dient zur Entfaltung seiner Persönlichkeit in der Gesellschaft. Im Garten soll der Betrachter sein Urteilsvermögen bilden, und ethische Maximen für sein Handeln gewinnen.

Die Einleitung zum dritten Band der *Theorie der Gartenkunst* spricht dabei den Gedanken aus, daß in einer historisch frühen Phase das Nützliche und Notwendige dominierten. Erst später erreichten diese stimmungsauslösende und Phantasie anregende Qualitäten. Diese zwei Facetten eines Gartens erkennt Hirschfeld auch noch in der gegenwärtigen Gartenkunst:

Es ist sichtbar, daß ein Theil dieser Werke der Künste mehr Nothdurft und Bequemlichkeit, ein anderer Theil mehr Verzierung ist. Zuweilen kann einerley Gegenstand an einem Ort Bedürfniß,

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd., Bd. I, S. 156.

¹⁶⁸ Hirschfeld: *Von der moralischen Einwirkung der bildenden Künste*. Leipzig 1775, S. 13.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

und an einem andern bloße Verschönerung seyn. In sehr vielen Fällen kann diese so hervorstechend werden, daß man vergißt, daß die Nothwendigkeit die erste Veranlassung dazu gab.¹⁶⁹

In diesem Sinne werden daher auch von Hirschfeld zuerst die „nothwendigen“ Wohngebäude des höchsten Adels, die Lustschlösser, und die des niederen Adels und des Bürgers, die Landhäuser, besprochen. Die Gemeinsamkeit beider Arten von ländlichen Wohngebäuden wird mit „edler Einfalt, Leichtigkeit, Freyheit, Schönheit und Anmutigkeit“¹⁷⁰ umschrieben. Hingegen wird für Landhäuser des Landadels eine gewisse öffentliche Reputation verlangt, während bürgerliche Bauherren und sogar Fürsten und Könige, da sie auf dem Lande Privatpersonen sind, eher bescheidener bauen sollten. Obgleich diese Gartenlandschaften äußerst einfach gestaltet werden sollen, müssen sie aber dennoch einen ideellen Gehalt besitzen:

Sie dienen zuvörderst zur Belebung einer Gegend; sie nehmen ihr das Einförmige und Oede, durch die Idee der Bewohnung und der Gegenwart des Menschen. Diese Idee ist bey dem Anblick der Gartengebäude noch mit einem besonderen Reiz vergesellschaftet. Der Mensch, dessen Anwesenheit angekündigt wird, ist nicht der zur Beschwerde und Sklaverei herabgesetzte Mensch, sondern der Mensch, der hier mit Freyheit, mit Geschmack und Vergnügen wohnt, der sich an den mannigfaltigen Scenen der Natur behagt.¹⁷¹

Hirschfeld betont einen politischen Aspekt in seiner Ästhetik. Der Betrachter des Gartens ist ein freier Mensch, der seine eigenen Anschauungen und Ideen in diesem Gebiet frei entfalten kann.

Hirschfelds weitere Überlegungen kreisen hauptsächlich um die ästhetische Gestaltung des Gartens und seiner Gebäude: „Als ein fast unentbehrliches Zubehör“ gehören die Gebäude „mit zur Landschaft“. Im Garten fällt ihnen die Aufgabe zu, „die Wirkungen der besonderen Plätze zu erhöhen“¹⁷², als „Mittel zur Bezeichnung und Verstärkung der Charaktere der Gegenden“¹⁷³. Die Gartenarchitektur wird somit zu einem Stimmungsträger. Sie stellt freilich nicht nur eine bloße Kulisse dar, da sie eben auch bestimmte Emotionen und Assoziationen auslösen soll. Ihre Aufstellung und Gestaltung ist dabei primär von

¹⁶⁹ Ders.: Theorie der Gartenkunst, Bd. II, S. 3.

¹⁷⁰ Ebd., Bd. III, S. 17.

¹⁷¹ Ebd., S. 41.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd., S. 43.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

wirkungsästhetischen Kategorien geleitet. In jeder Gartenpartie dürfen demzufolge nur sehr wenige Gartengebäude – nicht mehr als zwei – stehen. Eine vorteilhafte „malerische“¹⁷⁴ Anordnung von Architektur im Garten bedeutet, daß die Beziehung von solchen symmetrischen, mäßig farbigen Gebäuden untereinander niemals symmetrisch sein darf. Sie sollen in „einem Prospect“¹⁷⁵ zu stehen kommen. Die beste Gestaltung wird in dem Moment erzielt, indem die Gebäude mit der sie umgebenden Landschaft ein stimmungsvolles Bild erzeugen:

Wir sehen, wie die Natur Gegenden von verschiedenen Charakteren und Einwirkungen bildet. Allein diese natürlichen Charaktere können noch auf eine mannigfaltige Weise durch die Hand des Menschen verstärkt werden. so kann eine muntre Gegend durch eine Schäferhütte oder ein Landhaus, eine melancholische durch ein Kloster oder eine Urne, eine romantische durch gothische Ruinen, eine feyerliche durch Tempel, oder wie wir bey Montserrat gesehen, durch eine Menge von Einsiedeleyen, sehr viel an Einwirkung gewinnen.¹⁷⁶

Kunst und Landschaft stellen komplementäre Momente dar. Sie stehen in einem nicht zu lösenden Zusammenhang. In diesem Sinne werden daher auch die von den Griechen bevorzugten Tempel auf rechteckigem oder quadratischem Grundriß den „feierlichen und ehrwürdigen Gärten“ zugeordnet. Und die runden römischen Tempel werden aufgrund der sich in ihnen ausdrückenden „Leichtigkeit, Freyheit und Anmuth“¹⁷⁷ den heiteren Gartenpartien zugewiesen.¹⁷⁸

Dabei stellen diese Tempel nachgebaute Kunstwerke dar: „Die Tempel in den heutigen Gärten sind Werke der Nachahmung“¹⁷⁹. Polemisch wendet sich Hirschfeld gegen jegliche Art der Chinoiserie in Gärten.¹⁸⁰ Demgegenüber werden antike, griechische Tempel bevorzugt, da deren Schönheit trotz historischer Distanz bei Kennern mit gebildetem Geschmack unbestritten sei. Solche, sich durch „edle Einfalt und stille Größe in den

¹⁷⁴ Ebd., S. 45.

¹⁷⁵ Ebd., S. 47.

¹⁷⁶ Ebd., Bd. I, S. 227.

¹⁷⁷ Ebd., Bd. III, S. 74.

¹⁷⁸ Ebd., S. 81 f.: „Uebrigens ist es wohl ohne Beweis klar, daß bey der Nachahmung fremder Bauarten die griechische einen großen Vorzug verdient. Es ist wahr, daß sie in gewissem Verstande für uns fremd ist. Allein sie ist seit Jahrhunderten in dem Besitz des Beyfalls der Kenner; ihre Schönheiten sind unzweifelhaft und entschieden; sie gefallen allen Nationen, sobald sich bey ihnen die Gefühle für das Edle und Große entwickeln; und nur einer geschmacklosen Rohigkeit der Sitten und einer barbarischen Prachtliebe gelang es auf einige Zeit, die Empfindlichkeit für ihre stille Einfalt zu ersticken.“

¹⁷⁹ Ebd., S. 58.

¹⁸⁰ Vgl. ebd.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Formen¹⁸¹ auszeichnenden Gebäude des klassischen Schönheitskanons können aber nur dann angemessen nachgeahmt werden, wenn der Künstler „nach unserem Klima, nach unserer veränderten Lebensart, und nach unsern verschiedenen Bedürfnissen“¹⁸² verfährt. Tempelarchitektur wird von ihrem kultischen Ursprung suspendiert, da sie lediglich „als angenehmer Gegenstand ins Auge“¹⁸³ fallend im Garten erscheinen beziehungsweise als Denkmal für vorbildliche „Helden“, „Patrioten“ und „Weisen“¹⁸⁴ verwendet werden soll. In den antiken Tempeln drückt sich hingegen eine natürliche Schlichtheit aus, die in einer „edlen Einfalt und stillen Größe in den Formen“¹⁸⁵ bestand. Den nachgeahmten antiken Bauten wird in der Geographie des Gartens ein ganz bestimmter Platz zugewiesen, um die größtmögliche Wirkung zu entfalten. Die Vorbildlichkeit antiker Tempel steht dabei für Hirschfeld außer Frage:

Nach diesem Charakter, dessen wesentliche Bestandtheile Schönheit und Würde sind, gehört ein Tempel nur zu Szenen, die diesen Character bestimmen. Ein edler Tempel in einer Wildnis würde eine sehr unschickliche Lage haben. Es gibt so viele andere Arten von kleinen Gartengebäuden, von Cabinetten, Lusthausern, Pavillons u.s.f., die sich mit den Gegenden immer auf eine abwechselnde und angemessene Wiese verbinden lassen, daß man Tempel nur für reiche und edle Plätze sparen sollte, worin sie mehr ihre Wirkungen verbreiten können. Von Anblicken, die über prächtige Aussichten herrschen, von Stellen, die ein Gefühl von feyerlicher Ruhe, von Ehrfurcht, von Bewunderung einflößen, wo die Eindrücke der Naturszenen eine Veredelung erhalten sollten, erblickt man sie mit Vergnügen.¹⁸⁶

Die unterschiedlichen Wirkungen, die von einem antiken Tempel ausgehen, werden von Hirschfeld an die Umgebung gebunden. Als inadäquat erweist sich daher auch die Zugehörigkeit eines Tempels zu einer „Wildnis“. Eine offene Landschaft erscheint hierfür passender. An die Stelle einer sakralen Funktion, wie sie diesen Bauten in der Antike zukam, sollen sie nunmehr dem Besucher ein ästhetisches „Vergnügen“ gewähren. Die Tempel stellen weder „gottesdienstlichen Gebäude“ dar noch sind sie einer „Gottheit oder einem Helden des Alterthums gewidmet“¹⁸⁷. Sie haben daher „kein religiöses noch Nationalinteresse“ für den Betrachter. Sie dienen ausschließlich einem ästhetischen

¹⁸¹ Ebd., S. 59.

¹⁸² Ebd., S. 82.

¹⁸³ Ebd., S. 81.

¹⁸⁴ Ebd., S. 80.

¹⁸⁵ Ebd., Bd. III, S. 59.

¹⁸⁶ Ebd., S. 74.

¹⁸⁷ Ebd., S. 75.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Interesse. Und aufgrund ihrer ästhetischen Wirkung kommt ihnen „überall eine Art von Bürgerrecht“ zu, da diese „mit Vergnügen wahrgenommen“ werden, und die „Einbildungskraft unter den anmuthigsten Bildern umherschwärmen läßt, wo der Geschmack sich nährt und Liebe zur Kunst sich begeistert.“¹⁸⁸ Hirschfeld geht dabei wiederum auf den Zusammenhang zwischen dem Gebäude und Natur ein. Es soll eine gewisse Abstimmung hierin bestehen:

Die Gebäude, die in Morgengärten aufgeführt werden, müssen mit ihrer Lebhaftigkeit, Ergötzung und anmuthigen Geschäftigkeit übereinstimmen. Wället ein See neben dem Garten, strömt ein Fluß vor ihm vorüber. [...] so mag eine feine Fischerwohnung das Ufer zieren; denn die Geschäfte gehören dem frühen Tage. Liebt der Besitzer den Umgang mit den Wissenschaften, so mag auf schönen Säulen ein Tempel, dem Apoll geheiligt, emporsteigen, und vor dem Eingang die Statue des Vaters der Musen, beglänzt vom Morgenstrahl, voll Entzückung die Leyer zu rühren scheinen.¹⁸⁹

Der Tempel gliedert sich in die Umgebung vollständig ein. Eine der Gottheit Apoll geweihte Inschrift dient dabei ebenfalls als Reminiszenz an die frühlinghafte Landschaft.¹⁹⁰ Sie deutet zum einen auf das Interesse des Besitzers an den „schönen Wissenschaften“. Zum anderen dient sie im Rahmen der Gartenästhetik auch der Intensivierung der übrigen Vorstellungen, die von dem morgendlichen Garten ausgehen. Hirschfeld schreibt über den Tempel weiter:

Allein auch außer diesen Beziehungen, können wir dieser Tageszeit einen Tempel weihen, der ganz seinem besondern Charakter zustimmt. Man sehe diesen Tempel des Morgens: Der junge Phöbus steigt über die Kuppel, die als eine halbe Erdkugel in Basrelief gearbeitet ist, empor und erleuchtet mit seiner Fackel ihre östliche Fläche; über dem Eingang zeigt sich der Kopf des Apoll, des Freundes der Morgenstunden.¹⁹¹

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd., Bd. V, S. 7f.

¹⁹⁰ So schreibt Hederich: Gründliches mythologisches Lexicon, Sp. 327-347, hier Sp. 340 über die Gottheit Apoll: „Er war der schoenste unter den Goettern, und an ihm muß der hoechste Begriff idealischer maennlicher Jugend gebildet werden, worinnen sich die Staerke vollkommener Jahre mit den sanften Formen des schoensten Fruehlings der Jugend vereiniget findet.“

¹⁹¹ Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd. III, S. 8.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Von der Tempelinschrift, die Hirschfeld ikonographisch auslegt, geht eine besondere ästhetische Wirkung aus. Neben Apoll, den Hirschfeld erneut erwähnt, ist es Phöbus, der als mythische Gottheit für die Erzeugung neuen Lebens steht.¹⁹²

Aufgrund seines überdimensionierten Charakters räumt Hirschfeld ein, daß ein Gebäude nicht einen adäquaten Platz in dem Landschaftspark erhalten kann:

Dieser Tempel würde, nach seinem besondern Charakter betrachtet, sich besser in den Park des Königs schicken, noch besser auf einen schönen Platz in der Residenz, als ein öffentliches Nationalgebäude. So erhebend die Vorstellung der Eintracht ist, so niederschlagend ist auf der anderen Seite der Gedanke, daß diese Eintracht eine Folge der Uebermacht und eine Wirkung der Siege ist. Gar zu bald hängt sich an die Idee des Sieges das traurige Bild von Thränen, von Blut, von Verwüstung. Und Vorstellungen dieser Art vertragen sich nicht wohl mit der glücklichen Ruhe des Landlebens und mit dem Frieden der Natur. Inzwischen kann nichts reizender seyn, als die Scene, worinn dieser prächtige Tempel liegt.¹⁹³

Wiederum ausgehend von der Ikonographie der Tempelinschrift werden von Hirschfeld die Assoziationen, die der Gartenbesucher anhand der Inschrift entwickelt, näher untersucht. Denn auch wenn er es im allgemeinen als erwünscht ansieht, daß der Besucher in historisch ferne Zeiten zurückversetzt wird,¹⁹⁴ soll jeglicher Eindruck vermieden werden, der diesen an den Krieg erinnert.

Daß der Anblick eines Tempels jedoch nicht nur eine angenehme Stimmung im Betrachter hervorrufen soll, wird von Hirschfeld an einem „Tempel der Melancholie“¹⁹⁵ demonstriert, der in einem Abschnitt über „sanftmelancholische Gärten“ zu stehen kommt. Er wird folgendermaßen beschrieben:

Er ist schon halb versunken. Sein zerfallenes und bewachsenes Mauerwerk kündigt die Annäherung seines Unterganges an, indessen noch einige Säulen auf seine vorige Schönheit zurückwinken. Dichte Gebüsche umdämmern den niedrigen Platz; und das sich erhebende Licht des Mondes verbreitet sich über den Gipfeln der Bäume und die Vorderseite des Tempels hat

¹⁹² Vgl. Hederich: Gründliches mythologisches Lexicon, Sp. 1991-1993.

¹⁹³ Ebd., S. 65/66.

¹⁹⁴ So schreibt Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst; Bd. III, S. 135: „Anlagen von diesem Charakter überraschen, beleben, reißen zur Bewunderung oder versetzen die Stelle des Zuschauers in andere Zeiten und in entfernte Gegenden hin. Zu dieser Classe gehören alle Nachahmungen von Plätzen und Scenen, die in andern Ländern ihre Heimath haben, oder blos in der Mythologie und in den Phantasien der Dichter vorhanden sind.“ Prototyp der Evokation ferner geographischer Landschaften ist für Hirschfeld die Hadriansvilla im Tivoli.

¹⁹⁵ Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd. IV, S. 86.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

einen feyerlichen Schimmer. Die Inschrift: *Manibus Amicorum* verstärkt den Eindruck des Gebäudes und seiner Scene.¹⁹⁶

Die Wirkung, die dieser Tempel hervorruft, beruht vor allem auf seinem „halb versunkenen“ Zustand, in seiner nur noch halb zu erkennenden Gestalt, die im nächtlichen Dunkel noch deutlicher hervortritt. Kunst und Natur werden hier wiederum auf die subjektive Empfindungsfähigkeit des Menschen bezogen. Nunmehr korrespondiert mit dem verfallenen Bauwerk auch eine verwilderte Naturszenerie. Die auf die Seele eines Verstorbenen hinweisende Inschrift soll den Betrachter melancholisch stimmen.¹⁹⁷

Auch Ruinen als „Zubehör der einsamen, sanft melancholischen, ernsthaften und feyerlichen Gegend“¹⁹⁸ werden wegen ihrer Emotionen und Assoziationen auslösenden Eigenschaften aufgenommen. Betont wird dabei in der *Gartentheorie*, daß künstlich im Garten aufgebaute Ruinen erst in Mode gerieten, „als man angefangen hatte, von allen Gegenständen der Landschaft die Wirkungen zu berechnen, die sich zur Erweiterung und Verstärkung der Gartenempfindungen vorteilhaft anwenden lassen“¹⁹⁹. Sie veranlassen den Betrachter zu retrospektiven Gedanken über ihren ehemaligen Gebrauch und evozieren derart ein Gefühl an die Erinnerung der alten Zeit. Der Sieg von Zeit und Natur über das Werk menschlicher Arbeit werden damit visualisiert.

Die gotischen Ruinen besitzen gegenüber dem griechischen Tempel den Vorzug, daß sie in mitteleuropäischen Ländern bekannter sind, da die „gothischen Ruinen in unsern Ländern allein eine Wahrscheinlichkeit haben, die den griechischen entgeht“²⁰⁰. Insbesondere in den romantischen Gärten kommen nach Hirschfelds Vorstellungen mittelalterliche Bauten zu stehen. Er führt dazu aus:

Gleich hinter den Ruinen, die mahlerisch und in der Ferne täuschend unter den Bäumen liegen und von ihnen halb überwachsen sind, befindet sich eine noch erhaltene Tottenkapelle, zu welcher ein fast verdeckter dunkler Seitengang herumschleicht. Sie ist mit Vorstellungen der Andacht aus längst verlebten Jahrhunderten der rohen Kunst, mit gothischen Schnitzwerk, mit

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Zur Bedeutung der Melancholie im achtzehnten Jahrhundert vgl. Hans Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*. Stuttgart 1977.

¹⁹⁸ Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, Bd. III, S. 114.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Bildern der Sterblichkeit, mit Totenkammern und mit den übrigen Auszierungen einer Kirche angefüllt.²⁰¹

Im kunstvollen Arrangement des Gartens übernehmen die Ruinen die Aufgabe, den Menschen auf seine eigene Endlichkeit, die auch im künstlich erschaffenen Gartenparadies herrscht, hinzuweisen. Welche Suggestion sie auf den Betrachter ausüben sollen, unterstreicht Hirschfeld:

Alles stimmt in dieser Nachahmung mit den Urbildern dieser Art ganz getreu überein; alles ist so täuschend, daß man nicht mehr getäuscht zu seyn glaubt. Eine Wohnung des ernstesten Nachdenkens und der Melancholie; jeder Gedanke sinkt hier trüber herab; das Herz wird von einem mächtigen Schauder der Sterblichkeit überwältigt.²⁰²

Im Gegensatz zu der im Garten sich auch befindenden „heiteren“ Tempelarchitektur, dienen diese Ruinen auch dazu, eine melancholische Stimmung herbeizuführen. Die Erwähnung eines „mächtigen Schauders“, das „trübe Herabsinken der Gedanken“, und zuletzt das Empfinden der Endlichkeit des Menschen gehören in den zeitgenössischen Diskurs über die Melancholie.²⁰³

Die Ruinen heben sich aufgrund ihres Aussehens prägnant von der umgebenden Landschaft ab. Sie haben, so Hirschfeld, „bey dem ersten Anblick so viel Auffallendes“. Diese Wirkung begründet er mit ihrer Aufstellung im Garten:

Es scheint ein Eingriff in die Vorrechte der Zeit zu seyn, deren Wirkung sich ohne unsere Beyhülfe in der Verschlimmerung und Auflösung der Dinge zeigt; eine übel verstandene Anwendung der Kunst zu bauen, die durch Schöpfung und nicht durch Zerstörung sich anzukündigen pflegt; eine Verletzung der Annehmlichkeiten der Natur, die sich wundern muß, mitten in ihrem Schooße klägliche Steinhaufen von der Hand des Menschen, die sie sonst wegzuschaffen beschäftigt war, hingeworfen zu sehen.²⁰⁴

Die Ruine scheint gerade der gängigen Vorstellung von einer Kunst, die zur Verschönerung der Welt beiträgt zu widersprechen.²⁰⁵ Als ein im Zustand der Zersetzung befindliches Kunstwerk steht die Ruine auch in einem Gegensatz zu der umgebenden Landschaft. Das

²⁰¹ Ebd., Bd. V, S. 200 f.

²⁰² Ebd., S. 201.

²⁰³ Vgl. dazu auch Schings: Melancholie und Aufklärung, bes. S. 11-40.

²⁰⁴ Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst., Bd. V, S. 110.

²⁰⁵ Vgl. auch meine Ausführungen in Kapitel III, 1 zu Sulzers Vorstellung von den „schönen Künsten“.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

ganzheitliche Naturbild wird durch ihr Erscheinen gestört. Welche kontrastreiche Wirkung diese Ruinen im Betrachter hervorrufen sollen, wird mit der Schilderung der umliegenden Natur noch mehr verdeutlicht.²⁰⁶

Um die Wirkung, die eine Ruine auf den Gartenbesucher ausüben kann, zu steigern, führt Hirschfeld weitere Bedingungen an. So soll der Betrachter nicht erkennen können, ob eine Ruine ein Imitat darstellt.²⁰⁷ Außerdem können Ruinen oft durch ihre Lage und Verbindung mit Gebüsch und Bäumen eine „weit malerischere Szene bilden als ganz neue oder doch vollkommen erhaltene Gebäude. Sie gestatten eine weit größere Mannigfaltigkeit von Gestalten; ihre Untermischung mit grünen Gesträuchen vervielfältigt ihr Ansehen; ihre Farbe ist sanfter und vereinigt sich leichter mit den umliegenden Gegenständen.“²⁰⁸ Die Arbeit der Zeit, die auf die Vergänglichkeit abzielt, wird dabei Hirschfelds Vorstellungen zufolge durch rankendes Efeu, das an solchen Bauten angepflanzt werden sollte, erreicht.²⁰⁹ Auch hier zeigt sich der artifizielle Charakter seiner Gartenlandschaftstheorien.

Auch die im Mittelpunkt einer Gartenlandschaft befindlichen Häuser werden von Hirschfeld anschaulich dargestellt. Auch hier interessiert den Kenner einer Gartenlandschaft vor allem das Empfinden, das den aus einem Hause austretenden Menschen befällt. Kunst und Natur werden in ein durchaus spannungsvolles Verhältnis zu einander gerückt:

In England tritt man oft aus einem Palaste voll Marmor, Gemälden und Gold, auf einmal in eine wilde Gegend. Dieser Uebergang von der höchsten Pracht der Kunst zu der nachlässigen Einfach der Natur ist zu plötzlich. Der Zwischenraum, der zwischen beyden Enden liegt, sollte durch

²⁰⁶ Den Kontrast, den eine Ruine zur Landschaft darstellt, wird von Hirschfeld in dem Kontext noch weiter verdeutlicht. So schreibt er in der Theorie der Gartenkunst, Bd. V., S. 203: „Licht und Schönheit der Schöpfung strahlt auf einmal hervor. Das Herz fliegt frey und sich ganz wieder öffnend diesen Scenen entgegen. Es erweitert sich von neuem im Gefühl des Lebens und strömt ganz in der Wonne des Widerschauens unserer schönen Erde hin.“

²⁰⁷ Ebd.: „Wenn künstliche Ruinen ihre Wirkung nicht verfehlen sollen, so muß die Täuschung beschleunigt und der Seele kein Anlaß verstattet werden, erst lange nachzusinnen, die Wirklichkeit oder die Nachahmung zu untersuchen, oder Zweifeln Raum zu geben. Bey dem Nachdenken wird die Täuschung schwach, und mit der Entdeckung der Nachahmung verschwindet sie unaufhaltsam dahin.“

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 115.

²⁰⁹ In diesem Kontext lobt Hirschfeld in seiner Theorie der Gartenkunst, Bd. V, S. 84 f. das von Horace Walpole errichtete Landhaus Strawberry Hill: „Hier scheint der Ort zu seyn, um eines besondern Geschmacks an klostermäßig gebauten Landhäusern zu erwähnen, der jetzt in England aufkömmt. Der Landsitz des berühmten Horace Walpole, Strawberryhill [...] ist ein Muster dieser Art. Das Haus sieht von außen einer alten mit Epheu bewachsenen Abtei ähnlich. Der Eingang geht durch einen engen dunklen Klosterhof, an dessen Wänden alte aus Italien gebrachte Grabschriften eingemauert sind. [...] Einzelne Werke in diesem Styl fallen als glückliche Nachahmungen auf, und überraschen durch den seltsamen oder auch ungewöhnlichen Geschmack, der darin erscheint. Allein es ist eben zu wünschen, daß Landhäuser in Klostergestalt durch die Mode allgemein werden. Sie geben indessen zur Wiederanwendung der gothischen Architektur eine seltene Veranlassung. Gebäude dieser Art sollten auch nur mit Gärten im Klosterstyl verbunden werden.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

gegenseitige Verbindungen von Stufe zu Stufe mehr zusammengezogen seyn. Es ist mehr dem Lauf unserer Ideen gemäß, wenn wir bey dem allmählichen Zurückweichen der Kunst nach und nach in die angenehme Ordnung der Natur hineinirren.²¹⁰

Hirschfeld zufolge soll also ein moderater Übergang zwischen dem Bereich der Natur und dem des Hauses folgen. Beide Bereiche zeichnen sich durch eine Ordnung aus. Das Landhaus hat zwar durchaus einen repräsentativen Charakter für Hirschfeld; jedoch dient es vor allem einem angenehmen Leben in der Natur – Hirschfeld redet bezeichnenderweise von einer „prunklosen Mittelmäßigkeit des Lebens“²¹¹. In diesem Sinne fordert er auch von einem Landhaus, daß die Fassaden

nach den besondern verschiedenen Charakteren der Lustschlösser und Landhäuser selbst, auch die besonderen Empfindungen der Hoheit, der Pracht, der Würde, der Zierlichkeit, der Feinheit, der Anständigkeit und Bescheidenheit erregen.²¹²

Im zweiten Abschnitt des dritten Bandes der Gartentheorie wird von Hirschfeld die unterschiedliche Bedeutung kleinerer Gartengebäude erläutert. Auch hier legt er Wert auf eine modeste Wirkung: Gartengebäude dürfen weder durch Größe noch durch Pracht sich auszeichnen. Sie müssen aber durch das „Gefällige und Reizende ihrer Form, durch die Simplizität, Freyheit und Leichtigkeit ihrer Anordnung, durch die Übereinstimmung ihres Charakters mit ihrer Bestimmung, durch das Zierliche und Anmuthige ihrer Außenseiten recht fühlbare Eindrücke machen.“²¹³ Wie diese „Eindrücke“, die von dem Haus auf den Betrachter ausgehen, aussehen sollen, präzisiert Hirschfeld im folgenden:

Sie müssen das Auge sogleich anlocken, es gleichsam an sich zaubern, daß es gerne bey ihnen ruht, lange in ihrer Beschauung verweilt. Sie müssen lebhaftere Empfindungen bald von ländlicher Ruhe, bald von Einsamkeit, bald von Freyheit, bald von gelassener Behagung, bald von heiterer Freude erwecken.²¹⁴

Affiziert soll der empfindsame Betrachter vor allem durch das Äußere dieser Bauten werden. Dem sich in die Gartenlandschaft zurückgezogenen Menschen dienen sie nicht nur zur Erholung. Vielmehr sollen sie seine Einbildungskraft in ständiger Bewegung halten.

²¹⁰ Ebd., Bd. III, S. 13.

²¹¹ Ebd., S. 26.

²¹² Ebd., S. 21.

²¹³ Ebd., S. 43.

²¹⁴ Ebd., S. 7.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Weitere Bestandteile des Gartens sind die Einsiedeleien, die sich auf das Leben der Heiligen zurückführen lassen.²¹⁵ Dabei dient ihre Errichtung in Gärten vor allem zum „kurzen Genuß der Ruhe und der Einsamkeit“. Auch sie sollen durch ihr Aussehen die Vielfältigkeit der Landschaft bereichern. Im Gegensatz zu den Vorstellungen, welche die Ruinen im Garten bei einem Betrachter auslösen, werden durch den Anblick der Einsiedeleien auch religiöse Stimmungen hervorgerufen:

Eine Einsiedeley läßt uns nicht allein die Wirkungen des melancholischen Reviers, worinn sie liegt, besser empfinden, sondern unterhält uns zugleich mit der Erinnerung jener Zeiten, wo die fromme Einfalt die Welt verließ, um den Himmel in der Wüste zu finden. Es ist wahr, diese Erinnerung wird durch die Vorstellung von Irrthum und Schwärmerey getrübt; aber wo ist das Zeitalter, das nicht irrte oder schwärmte?²¹⁶

Die Ansicht einer Einsiedelei soll damit zu einem Vergleich der Zeiten führen. Es ist eine „Kraft zu Rührungen, die ein Herz, das nicht allein für die Welt empfindet, gerne bey sich unterhält“²¹⁷. Die dazugehörige Gegend wird von Hirschfeld beschrieben mit den Worten:

Die Gegend umher ist eine wahre melancholische Einöde; man erblickt weder Dörfer noch Landhütten; man sieht nichts als Wälder und Felsen [...]. Die tiefe Einsamkeit und die Ernsthaftigkeit der Natur flößt der Seele ein gewisses ruhiges und schwermüthiges Wesen ein.²¹⁸

Im dritten Teil seiner *Theorie der Gartenkunst* entwirft Hirschfeld eine Ästhetik der Gartenbaukunst, die in vielfältiger Hinsicht die Bedeutung, die den Gebäuden in Gärten zukommt, darstellt. Sein Hauptanliegen ist es, die Stimmungen, die diese Gebäude auf den Betrachter ausüben, zu analysieren. Ihr unterschiedliches Aussehen trägt zur Gartengestaltung bei und soll die unterschiedlichsten Assoziationen auslösen. Einen heiteren Charakter besitzen griechische Tempel, die ein stimmungsvolles Bild mit der sie umgebenden Natur bieten. Natur und Kunst bilden damit eine Symbiose in der

²¹⁵ So schreibt Hirschfeld, ebd., S. 88 f.: „Als sich unter den Christen die Liebe des Einsiedlerlebens verbreitete, wurden die Höhlen Wohnungen der Heiligen, die sich darin, von dem Anblicke einer sündigen Welt entfernt, den Betrachtungen des Himmels widmeten. Sie bildeten sich in den Felsen Altäre, Capellen [...]. Alles war voll Einfalt, entfernt von Weichlichkeit oder Pracht. Die Armuth und die Andacht waren die beyden einzigen Gesellschafterinnen der Heiligen. Sein strenges und enthaltsames Leben erwarb ihm oft die Aufmerksamkeit der ganzen Gegend; seine Höhle ward ein heiliger Ort, dem man sich nicht ohne Ehrfurcht nähern durfte, und den zuweilen der Aberglaube als einen Sitz der Wunderthätigkeit ansah.“

²¹⁶ Ebd., S. 98.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd., S. 99.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Landschaftsgestaltung. Dem steht die Wirkung von Ruinen konträr gegenüber. In ihrem Verfallszustand heben sie sich nicht nur von der sie umgebenden Natur ab, sondern erinnern den Gartenbesucher auch an die Endlichkeit seines eigenen Lebens. Hirschfeld entwickelt damit in seiner Ästhetik ein Wechselspiel von Landschaft, Architektur und Mensch. Als eine typische Motive der Empfindsamkeit aufgreifende Ästhetik lassen sich Hirschfelds Ausführungen bezeichnen. Sie betonen vor allem die subjektiven Empfindungen, die der Mensch im Anblick der Natur und der Gartenkunst erhält. Hirschfeld analysiert in seinem Werk auf der Grundlage des zeitgenössischen Melancholie-Diskurses die unterschiedlichsten Empfindungen. Sie reichen von der Melancholie, die der Betrachter im Anblick einer Ruine erhält bis zu den heiteren Vorstellungen, die ein griechischer Tempel auslöst.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

III. 3 Johann Gottfried Herders Vorstellungen von der „Baukunst“

In Johann Gottfried Herders *Viertem Kritischem Wäldchen* (1769) und in seinen frühen, größtenteils unveröffentlichten Schriften zur Ästhetik (1769/70; 1778)²¹⁹ finden sich wenige Äußerungen über die „Baukunst“. Und auch in den späteren Werken, den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1782-1788) und den *Briefen zur Beförderung der Humanität* (1793-1797), ist von der „Baukunst“ nicht häufig die Rede. Worauf er sein hauptsächliches Interesse im Bereich der Bildenden Künste gerichtet hat, zeigt die im Jahre 1778 veröffentlichte *Plastik* bereits mit ihrem Titel an. Dennoch hat er im Rahmen seiner Schriften in den siebziger und achtziger Jahren der Baukunst eine gewichtige Funktion eingeräumt.²²⁰ Zunächst soll hier auf seine Vorstellungen am Ende der sechziger Jahre eingegangen werden, die sich vor allem mit dem „gothischen Geschmack“ auseinandersetzen. Daraufhin werden seine Äußerungen zur Architektur im Umkreis des *Vierten Kritischem Wäldchen* und der *Plastik* untersucht. Zuletzt sollen Darstellungen der achtziger Jahre, insbesondere Äußerungen im Rahmen seiner Briefe aus Italien und den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, die sich vor allem mit der ägyptischen und römischen Baukunst auseinandersetzten, thematisiert werden.

Die erste überlieferte Äußerung Herders zur Baukunst ist die aufgrund ihres Charakters am besten als „Skizze“ beziehungsweise „Entwurf“ zu bewertende Aufzeichnung *Vom*

²¹⁹ In der Ausgabe Bernd Suphans umfassen diese Schriften folgende Texte: Die aus dem Nachlaß edierten Studien und Entwürfe zur Plastik. HSW VIII, S. 88-115, die Plastik von 1770. FHA IV, S. 243-326 (= HSW VIII, S. 116-163) und die ebenfalls erst durch Suphan edierte Plastik von 1778. HSW VIII, S. 1-87, zu der Herder notierte „geschrieben größtentheils in den Jahren 1786-1770“. Die beiden erstgenannten „Entwürfe“ sind zeitlich unmittelbar nach der Entstehung des *Vierten Kritischem Wäldchens* geschrieben worden, dessen erste Fassung Herder seinem Verleger noch vor der Abreise aus Riga im Juni 1769 zugeschiedt hat, aber trotz der in Nantes erfolgten Überarbeitung nicht veröffentlichte. Die *Studien und Entwürfe* entstanden größtenteils während des Paris-Aufenthaltes im Winter 1769 – „Gedanken aus dem Garten in Versailles“ ist der erste Entwurf von Herder unterschrieben. Zur problematischen Entstehungsgeschichte der genannten Texte und der *Plastik* vgl. den Kommentar von Wolfgang Proß in HSW II, S. 984 f., und – davon deutlich abweichend – den Kommentar von Jürgen Brummack in FHA IV, S. 998-1002, sowie Hans Dietrich Irscher: „Aus Herders Nachlaß“. In *Euphorion* 54 (1960), S. 281-294.

²²⁰ Untersuchungen zur Bedeutung der Baukunst in Herders Werken liegen bislang nicht vor. Vgl. zu Herders Ästhetik vor allem die Arbeiten von Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert.* München 1998, S. 49-102, die in erster Linie das Verhältnis zwischen Malerei und Plastik untersucht. – Die neuere Studie von Ulrike Zech: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit.* Tübingen 2000 (= *Communicatio*; Bd. 22), untersucht hingegen in einer strukturalistischen Analyse die individuellen Fähigkeiten, die Herder den einzelnen Sinnen zuordnet. – Hans Dietrich Irscher: *Zur Ästhetik des jungen Herder.* In: Gerhard Sauder (Hrsg.): *Johann Gottfried Herder 1744-1803.* Hamburg 1987 (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*; Bd. 9), S. 43-76, hier S. 66 hat den Begriff der „Ästhesiologischen Ästhetik“ aufgrund der von Herder selbst intendierten Aufwertung der „schönen Sinnlichkeit“ (Herder: *Viertes Kritisches Wäldchen.* FHA II, S. 373 [= HSW IV, S. 127]) innerhalb seiner Philosophie gewählt.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

gotischen Geschmack.²²¹ Diese beginnt mit einer historischen Reflexion über den Ursprung der „Gotik“. Ohne einen bestimmten Zeitpunkt anzugeben, lokalisiert Herder ihre Entstehung in „Asien“²²². Grundsätzlich, so hält er fest, sei sie schon zu dieser Frühzeit „in das Riesenartige sehr verliebt“ gewesen. Daß der Begriff „Gotik“ von Herder jedoch nicht nur im Sinne einer architektonischen Stilrichtung verwendet wird,²²³ sondern auch eine Vorstellungs- beziehungsweise Geschmacksrichtung darstellt, geht daraus hervor, daß, wie Herder in seiner „Skizze“ weiter notiert, ihre „Einwirkung“ in „Sprache, Geschichte, Gedichte, Religion“ untersucht werden sollten.

Ihre historische Bedeutung geht in diesem Sinne aus seiner Rezension von Klopstocks Oden hervor. In dieser Rezension wird die „gotische Kunst“ – womit Herder die Architekturgeschichte gleichsam in ästhetischer Hinsicht umkehrt – zu einer Vorstufe der Schönheit griechischer Tempel abgewertet. Dem Rezensenten scheinen die Klopstockschen Oden gerade in metaphorischer Hinsicht diesen Übergang von der gotischen zur klassischen Stilart zu bezeichnen, wenn er notiert:

ists nicht, als ob man aus einem allerdings erhabenen, aber zu künstlichen, dunkeln und ungeheuren Gotischen Gewölbe in einen freien griechischen Tempel käme, und da in einer Melodie, als in einem schönen regelmäßigen Säulengänge wandelte?²²⁴

Herder weist mit dieser Bemerkung auf die unterschiedliche Wirkung eines antiken Tempels und eines „gotischen Gewölbes“ hin. Wird letzteres als „dunkel“ und „ungeheuer“ umschrieben, so weist die Analogiebildung von Musik und einem Tempelbauwerk auf die heitere Wirkung des letzteren hin.

²²¹ Herder: Vom gotischen Geschmack. HSW XXXII, S. 29 f. [Das Skizzenblatt wurde von Herder mit keinem Titel versehen. Der Titel stammt von dem Herausgeber Bernd Suphan.] In der Forschung sind die Ausführungen Herders kaum gewürdigt worden. Zum Kontext bietet lediglich Ralph Häfner: Johann Gottfried Herders Kulturentstehungslehre. Studien zu den Quellen und zur Methode seines Geschichtsdenkens. Hamburg 1995 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert; Bd. 19), bes. 175-188 einige Aufschlüsse. Er setzt diese Skizze mit der 1766 erschienenen Schrift *Kurzer Begriff einer allgemeinen Weltgeschichte* in einen Zusammenhang.

²²² Herder: Vom gotischen Geschmack. HSW XXXII, S. 29. [Diese Skizze hat Ulrich Gaier nicht in die FHA aufgenommen].

²²³ Klaus Niehr: Gotisch. In: ÄGB; Bd. II, S. 862-876, hier S. 862 hält bereits zur Konnotation des Begriffs „gotisch“ im achtzehnten Jahrhundert fest: „Hinsichtlich des Bedeutungsumfangs und der Konnotationsebenen deckt „gotisch“ im Laufe seiner mehr als fünfhundertjährigen Verwendung ein ausgesprochen weites und differentes Inhaltsspektrum ab. Der Grund dafür liegt vor allem in der Doppelfunktion des Begriffs zwischen historisch-deskriptiver und ästhetisch-normativer Aufgabe. Doch selbst innerhalb der jeweiligen Anwendungsbereiche ist der an den Begriff „gotisch“ gebundene Inhalt vergleichsweise frei von einengender Festlegung.“

²²⁴ Herder: Rezension von Klopstocks Oden. FHA II, S. 789 (= HSW V, S. 360).

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

In Herders Äußerungen der 60er und der frühen 70er Jahre überwiegt die Tendenz, Analogien zu ziehen. So etwa zwischen der Gotik und der Literatur, beziehungsweise der Gotik und der Sprache. Damit folgt er einer gängigen Tendenz im achtzehnten Jahrhundert. Als Begründer dieser Auffassung darf vor allem Alexander Pope gelten, der Shakespeares Werk mit der „majestätischen Bauart“ eines gotischen Doms verglichen hatte.²²⁵ Aus Herders Äußerungen im zeitlichen Umkreis seiner Skizze *Vom gothischen Geschmack* geht hervor, daß auch er sich dieser Vorstellungsweise angeschlossen hatte. Eigene erste Entwürfe für ein auszuführendes Werk besaßen ihm zufolge immer einen Aspekt des Erhabenen, des „gothisch Grossen“. Mit dieser Analogiebildung sollten offenbar überraschende Zusammenhänge und fruchtbare Aussichten auf noch unerforschte Gebiete des Geistes geleistet werden.²²⁶

In einer weiteren Äußerung verglich Herder die deutsche Sprache alter Zeiten mit einem „gothischen Gebäude“²²⁷. Der Begriff „gothisch“ wird auch als Synonym zu „deutsch“ verwendet.²²⁸ Und wie Alexander Pope Shakespeare mit der Gotik in einem Zug genannt hatte, zeichneten sich Herder zufolge die „Pindarischen Oden“ durch ihre „gothische Manier“ aus.²²⁹ Aber auch andere Künste, wie Musik und Tanz, wurden von ihm mit der Gotik verglichen. So äußerte er sich über den zeitgenössischen Musikstil in seiner Schrift *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* in einem pejorativen

²²⁵ So schrieb Alexander Pope am Ende seiner Vorrede zu seiner Shakespeare-Ausgabe: Alexander Pope's Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespeare. In: Wielands gesammelte Schriften. Hrsg. von der Preußischen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. 2. Abt.: Übersetzungen. Bd. 1. Berlin 1909, S. 1-11, hier S. 10: „man könne, ungeachtet aller seiner Fehler und aller Unregelmäßigkeit seines Dramas, seine Werke, in Vergleichung mit andern die regelmäßiger und auspolierter sind, so ansehen, wie man ein altes Majestätisches Werk von Gothischer Bauart in Vergleichung mit einem feinen neuen Gebäude ansieht: das letztere ist zierlicher und schimmernder, aber das erste ist dauerhafter und feyrlichter. Man muß gestehen, daß in einem einzigen von jener Art Materialien genug sind, etliche von der andern zu machen. Es hat weit eine größere Manichfaltigkeit, und weit edlere Gemächer und Säle, ob wir gleich oft durch finstre und enge Zugänge darein geführt werden; und das Ganze rührt uns darum nicht minder mit grösserer Ehrfurcht, wenn schon manche Theile kindisch, übelangebracht, und in keinem Verhältniß mit seiner Größe sind.“

²²⁶ Vgl. Herder: Journal meiner Reise im Jahr 1769. FHA IX / 2, S. 104 (= HSW IV, S. 438): „Ein erstes Werk, ein erstes Buch, ein erstes System, eine erste Visite, ein erster Gedanke, ein erster Zuschnitt und Plan, ein erstes Gemälde geht immer bei mir in dies Gothische Grosse.“

²²⁷ Herder: Fragmente von der neueren deutschen Literatur. FHA I, S. 385 (= HSW II, S. 320): „deutsche Sprache als dem erhabnen gotischen Gebäude, das sie zu Luthers Zeiten [...] und noch mehr zu den Zeiten der schwäbischen Kaiser [also den Staufern; Anm. d. Verf.] war und gegen die charakterlose französisierte Sprache des akademischen Rationalismus.“

²²⁸ So bezeichnete er in seiner Rezension der Neuen Lieder zum Singen entworfen. HSW I, S. 106 die Titelvignette der anonym herausgegebenen „Neuen Lieder zum Singen“, die in Hamburg, Leipzig 1764 erschienen waren, als „gothisch-deutsch“.

²²⁹ Vgl. Herder: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker. FHA II, S. 493 (= HSW IV, S. 438 f.): „Sehen Sie einmal in welcher gekünstelten, überladnen, Gothischen Manier die neuern sogenannten Philosophischen und Pindarischen Oden der Engländer sind, die ihnen als Meisterstücke gelten!“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Sinne, wenn er ihn als ein „gothisches Gebäude“ bezeichnete.²³⁰ Weiter ging er noch, wenn er das „gezwungene Beugen“ des Pariser Balletts als „gothisch“ charakterisierte.²³¹

In seiner Skizze *Vom gothischen Geschmack* hat Herder zudem ein „Szenario“ zur geschichtlichen Entwicklung des „gothischen Geschmacks“ ausgeführt:

Kampf desselben [des gotischen Geschmacks, Anm. d. Verfassers] mit dem Alten in allen Ländern, und Künsten und Wissenschaften, in Baukunst und Malerei und Bildhauerei und Theologie und Lebensart und Politik und Philosophie und Styl und Poesie. Neuer französischer Geschmack – und die Reste vom romantischen Geschmack darin. Ausbreitung und Kampf mit dem vorigen. Noch neue Aufweckung des Griechischen – und Recht alten nordischen Geschmacks. Bevorstehende Barbarei.²³²

Der „gotische Geschmack“ ist für Herder nicht mit dem Odium des Willkürlichen und dem Stigma des Primitiven verbunden, wie Sulzer ihn in seiner *Theorie der schönen Künste* dargestellt hatte.²³³ Dieser „nordischen Kunst“ wird vielmehr ein eigenständiges Existenzrecht zugesprochen. Dabei wird sie von Herder als eine individuelle Geschmacksrichtung in Gegensatz zum „französischen“ beziehungsweise „romantischen“ und „griechischen Geschmack“ gesetzt.²³⁴ Herder argumentiert an dieser Stelle klimattheoretisch: Die individuellen Geschmacksrichtungen, die sich auch in der Malerei, Plastik und der Poetik zeigen, sind in historischer Hinsicht an die verschiedenen Nationen mit ihrem unterschiedlichen Klima gebunden.²³⁵

²³⁰ Ebd. FHA II, S. 469 (= HSW V S. 424): „Unser jetziger Musikalische Poesienbau – welch ein Gothisches Gebäude! Wie fallen die Massen auseinander? Wo Verflößung? Übergang? Fortleitung bis zum Taumel? Bis zur Täuschung schönen Wahnsinns?“

²³¹ Ders.: Studien und Entwürfe zur Plastik. Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl. HSW VIII, S. 91.

²³² Ders.: Vom gotischen Geschmack. HSW XXXII, S. 30.

²³³ Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. III, S. 432: „Man bedient sich dieses Beiworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack anzudeuten, wiewohl der Sinn des Ausdrucks selten genau bestimmt wird. [...] Also ist der gothische Geschmack den Gothen nicht eigen, sondern allen Völkern gemein, die sich mit Werken der zeichnenden Künste abgeben, ehe der Geschmack eine hinlängliche Bildung bekommen hat.“ Herder hatte in seinem Brief an Johann Heinrich Merck vom 16. November 1771. In: Johann Gottfried Herder: Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803. 10 Bde. Hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Goethe-Schiller-Archiv. Weimar 1984-1996 [künftig BF], hier Bd. II, S. 106 aus Bückeburg Sulzers Wörterbuch scharf verurteilt: „Sulzer’s Wörterbuch ist erschienen; aber der erste Theil ganz unter meiner Erwartung. Alle literarisch-kritischen Artikel taugen nichts; die meisten mechanischen nichts; die psychologischen sind die einzigen und auch in denen das langwierigste darbenste Geschwätze [...].“

²³⁴ Zur Semantik des „Geschmack“-Begriffs im achtzehnten Jahrhundert vgl. Rudolf Lothe, Martin Fontius: „Geschmack“. In: ÄGB, Bd. II, S. 792-810.

²³⁵ Der junge Herder darf als ein „Anhänger der Klimatheorie“ gelten. Vgl. etwa seinen Versuch Über den Fleiß in mehreren gelehrten Sprachen. FHA I, S. 28 (= HSW I, S. 5). In dem Ältesten Kritischen Wäldchen. FHA II, S. 42 (= HSW IV, S. 204 f.) findet man den Vorwurf, daß die Schönheit nicht allein ein Privileg der Griechen gewesen sei. Herder schreibt: „So vielen Einfluß das Clima auf die Bildung der

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Zeitlich steht sie in engstem Zusammenhang mit einer weiteren Skizze Herders, die jedoch einen größeren Umfang erreicht hat: der Abhandlung *Von der Verschiedenheit des Geschmacks und der Denkart unter den Menschen*. In dieser – wohl zur selben Zeit entstandenen – kurzen Abhandlung entwirft Herder, ohne jedoch auf die Gotik einzugehen, eine wesentlich differenziertere Darstellung des menschlichen Geschmacks-Empfindens. Auch hier unterstreicht er, daß der Geschmack historisch zu bestimmen sei. Polemisch wendet er sich dabei gegen diejenigen, die diese historische Entwicklung leugnen.²³⁶

Im zweiten Stück des *Vierten Kritischen Wäldchens* zeigt sich Herder hingegen bemüht, den ästhetischen Stellenwert und die Funktion der Baukunst innerhalb der Künste zu ermitteln. Im vierten Kapitel versucht er eine historische Genese der Sinneswahrnehmung aufzuzeigen, bei der sich aus dem „Gefühl“ des Rezipienten die weiteren Sinne entwickeln.²³⁷ Hier begegnet auch zum ersten Mal der Begriff der Architektur:

Wo also die Perspektivische Kunst zuerst zu einiger Vollkommenheit kommen konnte, war an Gebäuden, sollten es ursprünglich nur Lauben, Hütten, Alleen, und Verschönerungen von Höhlen oder Grotten gewesen sein.²³⁸

Wenn Herder die Baukunst als „perspektivische Kunst“ umschreibt, so geht es ihm vor allem um ihre optische Erscheinungsform: Als ein dreidimensionales Objekt gehört sie dem Raum an. Sie entstand in einem historisch nicht genau bestimmten, einfachen „Naturzustand“ der Menschheit. Welche Bedeutung der Architektur als einer „perspektivischen Kunst“ zukommt, wird aus den weiteren Ausführungen noch deutlicher.

Menschen habe: so kann ich doch dasselbe eigentlich nicht für die Bildnerin der Schönheit ansehen. Unter einerlei Klima, in einem völlig gleichen Lande kann es so verschiedene Bildungen geben, als es Provinzen und Menschengeschlechter gibt: eine Erfahrung, die in der Geographie menschlicher Bildungen so viele Beweise hat [...].“ Gonthier-Louis Fink: *Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive*. In: Gerhard Sauder (Hrsg.): *Johann Gottfried Herder 1744-1803*. Hamburg 1987 (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*; Bd. 9), S. 156-176, hier S. 170 beurteilt Herders Vorstellungen über das Klima eher skeptisch: „Anfangs interessierte ihn jedoch die Klimatheorie nicht als solche; er übernahm sie einfach und verband sie mit seinen jeweiligen Betrachtungen.“

²³⁶ Herder: *Von der Verschiedenheit des Geschmacks und der Denkart unter den Menschen*. FHA I, S. 149-160, hier S. 159 f. (= HSW I, S. 18-28, hier S. 27 f.): „Leute, die in der Geschichte unwissend, bloß ihr Zeitalter kennen, glauben, daß der jetzige Geschmack der einzige, und so notwendig sei, daß sich nichts außer ihm denken lasse: sie glauben, daß alles das, was sie durch Gewohnheit und Erziehung unentbehrlich finden, allen Zeitaltern unentbehrlich gewesen, und wissen nicht, daß je bequemer uns etwas ist, desto neuer müsse es wahrscheinlicherwise sein. [...] Keine von diesen Veränderungen ist so schwer zu erklären, als die Abwechslung des Geschmacks und der Denkart.“

²³⁷ Herder: *Viertes Kritisches Wäldchen*. FHA II, S. 325 (= HSW IV, S. 79): „Das Gefühl ist gleichsam der erste, sichere und treue Sinn, der sich entwickelt: er ist schon bei dem Embryon in seiner ersten Werdung, und aus ihm worden nur mit der Zeit die übrigen Sinne losgewunden. Das Auge folgt nur in einiger Entfernung, und endlich die Kunst des Auges, Entfernungen und Weiten genau zu treffen [...].“

²³⁸ Ebd. FHA II, S. 326 f. (= HSW IV, S. 80f.).

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Sie ist Herder zufolge aufgrund ihrer Dreidimensionalität dazu prädestiniert, die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Auges zu schärfen:

Die ersten Perspektive des Auges übet sich an Körpern, die hinter Körpern erscheinen, da lernen wir Weite, Größe, Maß, und da übte sich zuerst auch die Kunst. Jene langen Säulenreihen an denen Tempel, die sich in der Ferne verlieren; jene großen Profile der Baukunst, die sich in ihr am leichtesten, gradesten, frei und Linienfest ausnehmen, und das Wohlgestaltete und Wohlverhaltende oder das Unförmliche und Mißverständnis am simpelsten zeigen [...].²³⁹

Bei der Beschäftigung mit Architektur wird dem Menschen das Maß eines Raumes bewußt. Diese „perspektivische Kunst“ wird folglich nicht so sehr von dem „Gefühl“ des Rezipienten, sondern vielmehr von dessen „Auge“ erfahren. Daher kann Herder rückblickend für die antike Tempelarchitektur geltend machen, daß sie „in Verzierung der Schauplätze [...] Alles zur Hülfe nahm, um dem Auge großen und reichen Anblick zu geben.“²⁴⁰ Dabei betont Herder vor allem die Grandiosität, das „Überkolossalische“²⁴¹ der Architektur. Insbesondere an der ägyptischen Baukunst hebt Herder dies hervor:

Wenn die Aegypter, nach ihrer Mißgestalt, von der Schönheit nichts wußten: wußten sie damit auch nichts, von der wahren Größe? Mußten sie deswegen auch ins Ungeheure, nicht bloß der Gestalt, sondern auch der Höhe nach übergehen? – Wenn sie die Dauer, die Ewigkeit in ihren Werken liebten, waren dazu nicht ihre Gebäude, ihre Tempel, ihre Pyramiden, ihre Obeliskengnug?²⁴²

Die Kategorien der „Schönheit“ und der „Größe“ stellt Herder dem „Ungeheuren“ der ägyptischen Baukunst entgegen. Diese Vorliebe für die zum „Maßlosen“ und „Ungeheuren“ tendierende ägyptische Kunst führt er in Form einer Analogie weiter aus. Die Ägypter als ein historisches Volk stellen in der Menschheitsgeschichte einen ähnlichen Zustand dar, wie die Kindheit im Menschenleben. Denn in *phylogenetischer* Hinsicht ist – wie Herder in seiner Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* ausführt – die ägyptische Kultur als das „Knabenalter des Menschlichen Geistes“ anzusehen, das „mit dem Maasstabe einer anderen Zeit“ nicht „gemessen“²⁴³ werden kann.²⁴⁴ Wie die Ägypter

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd. FHA II, S. 327 (= HW IV, S. 81).

²⁴¹ Ebd. FHA II, S. 330 (= HSW IV, S. 84).

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ders.: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. FHA IV, S. 19 f. (= HSW V, S. 489 f.).

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

nun das „Ungeheure“ und „Überdimensionierte“ in ihrer Architektur bevorzugten, so empfindet auch das Kind nicht das „Schöne“, sondern das „Übernatürliche“ als reizvoll. Herder schreibt:

Welches sind die ersten Gestalten, die sich der Seele eines Kindes eindrucken, von dem die Rede ist? Riesenfiguren, übernatürliche Ungeheuer. Noch weiß die empfindende Einbildungskraft des Unmündigen kein Maß der Wahrheit, das bloß durch ein langes Urteil entsteht. [...] Dies Riesenhafte, Übergroße ist nötig, wenn sich das Auge öffnet; aber nicht, daß sich das Auge darnach bilde, und das Maß dieser Gestalten für den ewigen Größenstab aller Erscheinungen des ganzen Lebens nehme. Körperlich entwöhnt sich das Auge von selbst dieses Ungeheuren: Gefühl und die übrigen Sinne treten hinzu und helfen den Zauberschleier entfernen: die Bilder treten zurück, finden sich in ihre Schranken und bekommen Maß der Wahrheit. In der Erziehung sei statt des Gefühls die Erfahrung eine Lehrmeisterin der Wahrheit und die Pallas, die uns die Wolke von den Augen nehme, und den zu nahe blendenden Trug zerstreue.²⁴⁵

Aus dieser nunmehr *ontogenetischen* Argumentation – Herder stellt sinnliche Erfahrung in einer linearen Entwicklung eines Menschen vom Kindesalter her dar – geht hervor, daß gerade das Kind besonders empfänglich für das „Irrationale“ und „Riesenhafte“ ist. Seine „empfindende Einbildungskraft“ und „Urteilsfähigkeit“ ist in diesem Zustand noch nicht vollständig entwickelt. Notwendig erscheinen diese überdimensionalen Formen der Architektur für den Bildungsprozeß des Kindes. Die Phase für diese Präferenz ist dabei zeitlich begrenzt, denn durch die Entwicklung der anderen Sinne löst sich das Kind von seinen anfänglichen Vorstellungen. Herder legt auch dar, was vor ihm insbesondere Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner Ästhetik von den *artes pulchri cogitandi* gefordert hatte, nämlich daß die Architektur zur Verbesserung der natürlichen sinnlichen Fähigkeiten beitragen solle.²⁴⁶ Das Übernatürliche und Überdimensionierte soll von dem Auge des Kindes erkannt und verarbeitet werden. Wenn Herder allerdings Pallas Athene als die Göttin der „Schönheit“ anführt,²⁴⁷ so zeigt er damit, daß das Geschmacksurteil zu einer

²⁴⁴ Herder argumentiert in dieser Zeit gerne genetisch. So in den Fragmenten über die neuere deutsche Literatur. FHA I, S. 632 (= HSW II, S. 92): „In dem Samenkorn liegt die Pflanze mit ihren Theilen; in Samen wird das Geschöpf mit allen Gliedern: und in dem Ursprung eines Phänomenon aller Schatz von Erläuterung, durch welche die Erklärung genetisch wird.“

²⁴⁵ Herder: Viertes Kritisches Wäldchen. FHA II, S. 332 (= HSW IV, S. 86).

²⁴⁶ Baumgarten: Theoretische Ästhetik, S. 2 f.. Demnach sollen die „*artes pulchri cogitandi*“ zur Verbesserung der sinnlichen Fähigkeiten (*aesthetica naturalis*) verhelfen. Zum Einfluß Baumgartens auf Herders Plastik vgl. Müller-Bach: Pygmalion, S. 53 f.

²⁴⁷ Zu deren Bedeutung vgl. auch Hederich: Gründliches mythologisches Lexicon, Sp. 462 f.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Weiterentwicklung geführt werden soll. Die Empfindung für das „Schöne“ steht dabei in dieser Entwicklung am Ende.

Explizit kommt Herder auf diese Problematik nochmals im neunten Kapitel des *Vierten Kritischen Wäldchen*, in dem er die „Bau- und Gartenkunst“ als eigenständige Künste behandelt, zu sprechen. Seine Vorstellungen konkretisiert er nun:

Ein Blick auf sie [die Architektur; Anm. d. Verf.] zeigt, daß sie eigentlich nicht Hauptquellen eines neuen Schönen, sondern nur verschönerte Mechanische Künste sind, und also auch keinen eignen neuen Sinn vor sich haben können. Sie sind nur angenommene Kinder des Auges; dieses, von Schönheit in der Natur und der Kunst trunken, verschönerte, was es verschönern konnte, und welch ein würdiger Gegenstand waren da Gebäude.²⁴⁸

Als eine „mechanische Kunst“ verkörpert die Architektur für sich genommen nicht „Schönheit“. Sie ist einem Mittel-Zweck-Denken unterworfen, da sie nur zur „Verschönerung“ der Gegend dienen kann. In ästhetischer Hinsicht wird sie also deutlich abgewertet. Die Vorstellung, daß Architektur nicht zu den „schönen Künsten“ gerechnet wird, ist dabei insbesondere auch von Moses Mendelssohn vertreten worden. In seiner Abhandlung *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, die 1757, also mehr als zehn Jahre vor Herders Schrift publiziert wurde, hatte Mendelssohn dies ausführlich begründet und die Architektur dabei zu einer „Nebenkunst“ abgewertet.²⁴⁹ Herder vollzieht diese Rubrizierung der Architektur als einer „Nebenkunst“ nicht mit. Ebenso wenig beurteilt er sie von dem Standpunkt ihrer „Funktionalität“. Die Kategorien, die Mendelssohn geltend gemacht hatte, wie „Bequemlichkeit“ (*commodità*) und Dauerhaftigkeit (*firmitas*), also Kategorien, die bereits Vitruv in seiner Ästhetik etabliert hatte,²⁵⁰ werden von Herder nicht verwendet. Ihre Funktion zeigt sich für Herder nämlich nicht in einer konkreten Lebenswirklichkeit. Sie ist vielmehr dazu bestimmt, der Jugend die „ersten Ideen des Schönen“ zu vermitteln:

²⁴⁸ Herder: Viertes Kritisches Wäldchen. FHA II, S. 369 (= HSW IV, S. 179).

²⁴⁹ Mendelssohn: Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften. In: *Ästhetische Schriften*, S. 195: „Die Baukunst überhaupt, in so weit sie zu den schönen Künsten gehöret, ist nur als eine Nebenkunst anzusehen. Die Nothdurft, sich für die Ungestümmigkeiten der Witterungen und Jahreszeiten zu bewahren, hat die Menschen angetrieben, Gebäude aufzuführen, statt daß alle übrigen Künste ihren Ursprung bloß dem Vergnügen zu verdanken haben. Daher müssen alle Schönheiten in der Baukunst, wie wir bereits oben erinnert, ihrer ersten Bestimmung, der Bequemlichkeit und Dauerhaftigkeit, untergeordnet werden.“

²⁵⁰ Vitruv: *De architectura libri decem*, S. 44 f.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Wäre es [...] nicht besser, auch in der Seele der Jugend lieber einige ersten Ideen des Schönen, aus Betrachtung dieser Kunst, zu schöpfen, in der sie sich so groß und sicher und einfach offenbaren, als aus mancher andern verworrenern Poetik und Rhetorik? [...] wäre es nicht wenigstens notwendig, daß ein Theorist der schönen Künste, welcher ein großer Name! erst ein Gebäude durchstudiert hätte, ehe er sich an die Ideen der *Größe* und *Erhabenheit*, *Einheit* und *Mannichfaltigkeit*, der *Einfalt* und *Wohlordnung* wagt?²⁵¹

Auch wenn Herder, wie aus dieser Äußerung hervorgeht, der Architektur eine gute Portion Skepsis entgegenbrachte, so besitzt sie in seiner „Didaktik“ doch einen besonderen Verzug gegenüber dem Kanon, dem *Trivium* der *artes liberales*. Das Studium der Architektur stellt also gewissermaßen einen notwendigen Vorkurs zum Studium der „schönen Künste“ dar.

Diese didaktische Empfehlung „für die Jugend“ wird im zwölften Kapitel, am Beginn seines „großen Gange[s] durch alle schönen Künste und Wissenschaften hindurch zu einer *Theorie des Schönen*“, wieder aufgenommen:

[...] alles ist vast und groß und wohlgeordnet, wie ein Gebäude. Unter allen Künsten wird also die Baukunst mein erstes vastes Phänomen der Betrachtung, und so wie überhaupt nach Platons und Aristoteles Ausdruck, aus der Bewunderung alle Philosophie entstanden, so ist das große, das stille, das unverworfene, und ewige Anstaunen, was diese Kunst gibt, der erste Zustand, um den Philosophischen Ton der Seele zur Ästhetik zu stimmen.²⁵²

Als ein „vastes Phänomen“, also eine Kunst, die dem Bereich des „Erhabenen“ zu zuordnen ist,²⁵³ wird sie zum ersten Objekt ästhetischer Erfahrung. Ihre Funktion besteht nicht darin, daß sie für die praktische Lebenswirklichkeit einen Nutzen haben soll. Vielmehr kommt ihr eine philosophische Funktion zu. Bewunderung und Staunen soll sie in Generationen von Betrachtern auslösen. Herder schließt sich damit an eine platonisch-aristotelische Tradition an, nach der das „Staunen“, bzw. die „heilige Scheu“ (*Θεῖος Φόβος*²⁵⁴), die Voraussetzung jeglicher philosophischen Erkenntnis ist. Erste Verwunderung wie auch Ergriffenheit vor dem Objekt der Erkenntnis werden im Moment des Staunens ausgedrückt.²⁵⁵ So auch in der

²⁵¹ Herder: Viertes Kritisches Wäldchen. FHA II, S. 370 (= HSW IV, S. 171).

²⁵² Ebd. FHA II, S. 400 (= HSW IV, S. 199).

²⁵³ Vgl. Gunter E. Grimms Kommentar: „Lat. Vastus >ungeheuer groß, unermesslich<“ (FHA II, S. 1074), d.h. also >erhaben<.

²⁵⁴ Vgl. etwa Platon: Protagoras 358 d und Timaios 69 d. Vgl. zur Bedeutung dieser Termini die ältere Untersuchung von Edgar Wind: *Θεῖος Φόβος*, Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 26 (1932), S. 349-373.

²⁵⁵ Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main 1997, S. 399 hat die Funktion des Staunens in der antiken Philosophie folgendermaßen charakterisiert: „Der primäre

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Philosophie Herders. Denn erst im Moment des Staunens erschließt sich dem Jüngling die Dignität des Kunstwerks. Wie bedeutsam gerade dieser Aspekt ist, wird daraufhin noch einmal erläutert:

Jüngling, in dessen Seele die Philosophie des Schönen schläft: der Genius der Künste wird dich mit diesen starken und großen Ideen erwecken, und indem er dich an sein Heiligtum führet: so wirst du zuerst ein *Gebäude* sehen, und fühlen und anstaunen lernen. Da sehe ich dich in der tiefen betrachtenden Stellung, wie du vom ersten Eindruck der Größe und Stärke und Erhabenheit dich sammlest, und in ihm, wie in einem Monument der Ewigkeit, was Jahrhunderte und Menschengeschlechter überleben wird, die Linien der Einheit und Mannichfaltigkeit, in der größten Simplicität, in der erhabensten Wohlordnung, in der regelmäßigsten Symmetrie, und dem einfachsten schicklichen des Geschmacks studierest.²⁵⁶

Ausdrücklich wird die „betrachtende Stellung“, also die kontemplative Haltung des Beobachters hervorgehoben. Daß die Architektur der Geschmacksbildung dient, wird ebenso betont. Es ist Herder dabei vor allem um den primären Eindruck, den die Architektur auf den Betrachter ausüben kann, zu tun. Die „Philosophie des Schönen“, derer sich der „Jüngling“ noch nicht vollständig bewußt ist – nur träumerisch scheint er sie zu antizipieren –, wird über die durch die Architektur vermittelten Ideen und deren ästhetischen Gesetze beziehungsweise Prinzipien erweckt. Diese werden mit Superlativen umschrieben: „erhabenste Wohlordnung“, „größte Simplicität“, „regelmäßigste Symmetrie“, „dem einfachsten schicklichen des Geschmacks“. Sie charakterisieren das Normierte, Wohlgeordnete und Einfache dieser Architektur, die der „Jüngling“ erblickt. Nicht ein gelehrt-abstraktes Wissen soll diese über die Baukunst erwerben. Aus der unmittelbaren Anschauung soll er seine Kenntnisse erweitern. Der erste Eindruck wird für ihn bestimmend („wie du vom ersten Eindruck der Größe und Stärke dich sammlest“).

Der Jüngling, in „dessen Seele die Philosophie des Schönen schläft“, also das Gespür für „Ästhetik“ ruht, ist ein Bild, das der Verfasser des *Vierten Kritischen Wäldchens* in seinen frühen philosophischen Schriften mehrfach gebrauchte. Es steht zum einen für die nicht

Akt des Staunens umgreift in griechischer Tradition demnach eine positive und eine negative Erfahrung des Betrachters: Verwunderung oder Befremdung. Bei diesem Anfang des Denkens ist ästhetische Erfahrung offensichtlich mitbeteiligt: Staunen in der Bedeutung von Verwunderung kann vom Schönen, Staunen in der Bedeutung von Befremdung kann vom Unerklärlichen des Kosmos ausgelöst sein. Der spätere Begriff des Erhabenen schließt Verwunderung und Befremdung zusammen.“

²⁵⁶ Herder: Viertes Kritisches Wäldchen. FHA II, S. 400 (= HSW IV, S. 199).

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

ausgeschöpften geistigen Potenzen eines jungen Menschen.²⁵⁷ Zum andern richtet es sich aber auch gegen ein ausschließlich aus Büchern gewonnenes Wissen.²⁵⁸ Demgegenüber steht die eigene Erfahrung, die Herder für die Bildung eines Menschen weitaus höher veranschlagt. Sie ist es, die dem Menschen durch eine unmittelbare Anschauung der Phänomene eine Gewißheit gibt. Dies wird im Text durch die Einführung des „Genius der Künste“ unterstrichen. Erst durch dessen Leitung erfährt der Jüngling die Bedeutung des Bauwerks. Der genannte „Genius der Künste“ ist in diesem Kontext daher wohl weniger als ein „ideeller Repräsentant der Künste“ anzusehen, wie Wendelin Schmidt-Dengler hervorgehoben hat.²⁵⁹ Herder charakterisiert ihn vielmehr als einen sokratischen δαίμων, der den Jüngling zur Kunst führt.²⁶⁰

Weist die Einführung eines „Genius“ bereits auf ein religiöses Moment dieser „Kunsterfahrung“ hin, so wird dies noch deutlicher, wenn Herder in Anlehnung an antike Mysterienkulte die Baukunst als ein „Initiationserlebnis“ darstellt, durch das der Neophyt (mystes) – geleitet durch den Genius der Künste – die erste Kunsterfahrung überhaupt erlangt.²⁶¹ Der Genius soll, wie Herder ausführt, den Jüngling zu einem Gebäude führen, das ein „Heiligtum“ darstellt und ihn zu Bewunderung und Staunen veranlaßt. Herders Ausführungen legen den Schluß nahe, daß es sich hier um „antike Baukunst“ handelt, wenn er ihren der Zerstörung standgehaltenen und über Jahrhunderte hinweg existierenden Charakter („Monument der Ewigkeit“) hervorhebt. Der Jüngling kann an dieser die Beständigkeit der Kunst studieren. Seine Urteilskraft wird durch dieses Studium gestärkt und sein „Geschmack“ herangebildet.

Herder gebraucht zur näheren Bestimmung des Charakters dieser Architektur Kategorien wie „Simplicität“, „Einfachheit“, „Größe“ und „Schicklichkeit“, die auf die von

²⁵⁷ Bereits in seinem Journal meiner Reise im Jahr 1769. FHA IX / 2, S. 29 (= HSW IV, S. 363) hatte Herder notiert: „edler Jüngling! Das, das alles schläft in dir? Aber unausgeführt und verwahrloset!“

²⁵⁸ Ders.: Viertes Kritisches Wäldchen FHA II, S. 304 f. (= HSW IV, S. 59): „Du lernst alles aus Büchern, wohl gar aus Wörterbüchern: schlafender Jüngling, sind die Worte, die du da liesest und Litterarisch verstehen lernst, die lebenden Sachen, die du sehen solltest? Naturgeschichte, Philosophie, Politik, schöne Kunst aus Büchern: wie?“

²⁵⁹ Vgl. Schmidt-Dengler: Genius. Zur Wirkungsgeschichte, S. 86-102, hier S. 86.

²⁶⁰ In seinem Brief aus Straßburg an Christoph Friedrich Nicolai vom 27. Dezember 1768 bzw. 10. Januar 1769 (BF I, S. 126) hat Herder den Bezug zwischen dem „Genius“ und dem δαίμων des Sokrates deutlich dargestellt: „Ich glaube, jeder Mensch hat einen Genius, das ist, im tiefsten Grunde seiner Seele eine gewisse Göttliche Prophetische Gabe, die ihn leitet; [...] Das war der Dämon des Sokrates: er hat ihn nicht betrogen, er betriegt nie [...] es gehört auch zu ihm so viel innerliche Treue und Aufmerksamkeit, daß ihn nur achtsame Seelen, die nicht aus gemeinem Koth geformt sind und eine gewisse innerliche Unschuld haben, bemerken können.“

²⁶¹ Vgl. zum antiken Mysterienkult die grundlegende Studie von Walter Burkert: Antike Mysterien. Funktion und Gehalt. München³1994, bes. S. 75-88.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Winckelmann in seiner primär an der Plastik und der Kunst Raffael Sanzios etablierten Kategorien der „edlen Einfalt und stillen Größe“²⁶² verweisen. Sie stehen für eine Ästhetik der wohlproportionierten und schön gestalteten Kunst. Die weiteren exponierten ästhetischen Kategorien „Stärke“ und „Erhabenheit“ verweisen auf die Erfahrung von etwas Übersinnlichem.²⁶³ Beide Formen werden nicht als Opposition gedacht. Sie verschmelzen bei der Betrachtung zu einer Wohlordnung (εὐθημοσύνη), da sie, wie er betont, „unverworren“ nebeneinander stehn. Es ist gerade die Koexistenz des Schönen und des Erhabenen, was Herder betont.

Explizit kommt er jedoch auch in einem weiteren Textpassus auf die gotische Baukunst zu sprechen, die diese Wirkungsform noch in einem stärkeren Maße auf den Betrachter ausübt:

Die Gothischen Gebäude imponieren durch ihre Masse und Leichtigkeit, die mit der größten Kühnheit verbunden ist. Sie geben dem Geist finstre Ideen; aber diese finstre Ideen gefallen. Die Vielheit ihrer Zierraten und ihrer Proportionen geben mehr eine Folge von Sensationen, als eine fortdauernde Sensation [...]. Die regelmäßige Architektur eines Gebäudes frappiert anfänglich durch die Ausbreitung, [...], durch eine Art von Einförmigkeit, die im Auge diesselben Vibrationen vervielfältigt. Sie erinnert an die Macht und Genie des Menschen: sie vereinigt wie die Gothische Leichtigkeit und Kühnheit [...].²⁶⁴

Die Architektur wird von Herder mit Verben charakterisiert, die sie in den Bereich des Ungewöhnlichen, des nicht mehr Alltäglichen verweisen („imponieren, frappieren“).²⁶⁵ Die

²⁶² Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung. Hrsg. v. Ludwig Uhlig. Stuttgart 1995, S. 4 f.

²⁶³ So definierte Moses Mendelssohn. Ideen vom Erhabenen und Schönen. In: Ästhetische Schriften, S. 249 einen „Gegenstand“ als „erhaben“ „wenn er den Begriff von Schmerz und Gefahr, oder überhaupt entweder Schrecken, oder eine Bewegung, die mit dem Schrecken ähnliche Wirkungen hat, erregen kann; d.h., wie er es erklärt: wenn er geschickt ist, die heftigste Bewegung hervorzubringen, deren unser Gemüth fähig ist.“ Denis Diderot: Salon de 1767 In: Ders.: Œuvres complètes. Ed. par J. Assézat et M. Tourneux. 20 Bde. Paris 1875-1877, hier Bd. I, S. 46 f. definierte die Wirkung des Erhabenen in ähnlicher Weise: „Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit du sublime. [...] L'obscurité ajoute à la terreur. [...] Les temples sont obscurs. Les tyrans se montrent peu; on ne les voit point, et à leurs atrocités on les juge grands que nature.“ Vgl. dazu auch Knabe: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens, S. 450-458. Zum prägenden Einfluß Diderots auf den jungen Herder, der den Franzosen, wie aus seinem Brief vom 21. November 1768 (BF I, S. 112) hervorgeht, in Paris kennengelernt hatte, vgl. die ältere Studie von Karl-Gustav Gerold: Herder und Diderot. Ihr Einblick in die Kunst. Frankfurt am Main 1941. ND Hildesheim 1974 (= Frankfurter Quellen und Forschungen; Heft 28), S. 80-107.

²⁶⁴ Herder: Viertes Kritisches Wäldchen. FHA II, S. 371 f. (= HSW IV, S. 172 f.).

²⁶⁵ Die Wirkung, die diese Ausführungen insbesondere auf den jungen Goethe ausübten, hat Harald Keller: Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1772/1972. München 1974 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. Jahrgang 1974, Heft 4), S. 27 besonders betont.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Architekturbetrachtung zählt zu einem nicht mehr gewöhnlichen Ereignis. Herder hebt dabei vor allem die unterschiedlichen Wirkungen hervor. Die ungewöhnliche Gestalt eines „gothischen Gebäudes“, die auf der „Vielheit ihrer Zierraten und ihrer Proportionen“ zurückzuführen sind, vermittelt dem Betrachter eine „fortdaurende Sensation“²⁶⁶. Das Dunkle des Gebäudes führt auch zu „dunklen Ideen“. Trotz dieser konstatierten Dunkelheit (*obscuritas*) wird durch den Stil dieser Bauart der Eindruck des Sukzessiven im Betrachter erregt. Er sieht sich dabei gleichsam auf sich selbst verwiesen, wenn Herder die „Macht und Genie des Menschen“ anführt, die ihn zur Bewunderung anregt. Die Architekturbetrachtung führt zu einem höheren ästhetischen Empfinden. An den „Jüngling“ gewandt, fährt Herder fort:

Dann wird deine Einbildungskraft wachsen, bis du an dem ausgehöhlten Marmorberge nichts als ein Ideal *anschaulicher Vollkommenheit* siehest und dich ins Staunen verlierest. Nun gehe hin, und nimm nicht bloß das Bild mit dir, und die simplen Ideen, die du in ihm gefunden; es präge sich dir auch ein, um deine Seele selbst einzurichten: um ihr auf ewig die Größe und Stärke und Simplizität und Reichtum und Wohlordnung und Schicklichkeit zu geben; um sie wie ein schönes Gebäude zu erbauen. Wenn dich alsdenn *der* Eindruck nie verläßt, wenn dir die Einrichtung ihrer Vollkommenheiten wesentlich geworden: Jüngling! So bist du zu den Geheimnissen des Schönen eingeweiht, und der Genius der Künste wird dir sein Heiligtum eröffnen.²⁶⁷

Die Architekturbetrachtung soll dem „Jüngling“ im Gedächtnis bleiben und dort fortwirken. Er soll sich die Bedeutung eines Bauwerks einprägen. Die ästhetischen Kategorien („Größe“/„Stärke“/„Reichtum“/„Wohlordnung“/„Simplizität“) sollen sich in ihm durch seine Betrachtung und Verinnerlichung wirksam werden. Insgesamt scheint Herder jedoch hier die Anschauung eines bestimmten Gebäudes einer historischen Stilrichtung zu vermeiden. Ihm geht es nicht um das Erlernen der Regeln der Baukunst, sondern um die Wirkung, die sie im Betrachter während seiner Beobachtung auslöst. Diese erscheint ihm zuletzt wie ein Naturwerk („ausgehöhlter Marmorberg“). Es handelt sich um ein „Ideal anschaulicher Vollkommenheit“, das der Jüngling im Bauwerk erkennt. Daß diese Kunst jedoch nicht das Ziel jeglicher ästhetischer Erfahrung sein kann, stellt Herder explizit fest:

²⁶⁶ Der von Herder gebrauchte Begriff der Sensation lehnt sich dabei an den von Diderot geprägten Begriff der „sensation“ an. Dieser wird in der *Encyclopédie*. Tom 15, S. 34-38, hier S. 34 folgendermaßen definiert: „les sensations sont des impressions qui s’excitent en nous à l’occasion des objets extérieurs. [...] sensation est une perception qui ne sauroit se trouver ailleurs que dans un esprit, c’est à dire, dans une substance qui se soit elle-même, e qui ne peut agir ou pâtir sans s’en appercevoir immédiatement.“

²⁶⁷ Herder: Viertes Kritisches Wäldchen. FHA II, S. 400 f. (= HSW IV, S. 155).

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Baukunst war keine Vernunftlehre des Schönen: die Metaphysik desselben folgt. Noch sahest du kein Naturbild, kein wahres Ideal der Schönheit: denn was man auch von Ähnlichkeiten in dieser Kunst mit Bäumen, Menschen und Pflanzen [...]; dies alles ist eine außerwesentliche oder erzwungene Ähnlichkeit. Die Vollkommenheit der Baukunst ist nur in Linien und Flächen und Körpern anschaulich, die ganz erdichtet, willkürlich abstrahiert und kunstmäßig zusammengesetzt ist. Sie war also nur eine Vorbereitung außer dem Tore der wahren Kunst- die Pforte tut sich auf, und siehe da! Ein Naturbild, das wahre Ideal einer lebendigen Schönheit: die Statue!²⁶⁸

Auch wenn Herder architekturästhetisch denkt – die Pforte, die sich auftut und die zum Heiligtum führt, ließe sich auf die Propyläen der Akropolis beziehen –, so wird doch der Architektur nunmehr kein essentielles Eigenrecht zugesprochen. Als eine „Vernunftlehre des Schönen“ steht sie lediglich vor einer Metaphysik des Schönen. Die Eigenart der Architektur in gleichsam willkürlich zusammengesetzten „Linien“, „Flächen“ und „Körpern“ zu bestehen, wird ihr zum Vorwurf gemacht. Ihr kommt im „System der Künste“ mehr eine „Hinleitungsfunktion“ zu. Sie besitzt in Herders Vorstellung den Status einer „propädeutischen Kunst“, die zum Studium der Plastik hinführt.²⁶⁹

Auch wenn sich an diesen Äußerungen deutlich zeigt, daß Herder die Statue zum bevorzugten Objekt ästhetischer Reflexion erhoben hatte, so hat er sich doch noch während seines Italienaufenthaltes zwischen 1788 und 1790 der Architektur zugewandt. Zahlreiche Äußerungen belegen, daß er sich mit den Baudenkmalern Roms intensiv beschäftigt hat.²⁷⁰ Doch auch wenn er sogar den Plan schmiedete, ein Buch über Rom zu schreiben,²⁷¹ so sind Äußerungen trotz einer Vielzahl von Museumsbesuchen in der ewigen Stadt, eher

²⁶⁸ Ebd. FHA II, S. 401 (= HSW IV, S. 156).

²⁶⁹ In der Ästhetik gilt ihm die Plastik als Inbegriff ästhetischer Autonomie: Das schöne Bildwerk steht, wie Herder in seiner Plastik. FHA IV, S. 324 (= HSW VIII, S. 85) betont, „für sich allein da“. vgl. Ernst Richard Schwinge: >Ich bin nicht Goethe<. Johann Gottfried Herder und die Antike. Göttingen 1999 (= Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften e.v. Hamburg; Jahrgang 17 – 1999 – Heft 2), bes. S. 10-15

²⁷⁰ Zu Herders Italienaufenthalt vgl. die ältere Studie von Gunter E. Grimm: „Die schönste Philosophie“. Johann Gottfried Herders Kunstwahrnehmung im Lichte seines Romaufenthaltes. In: Conrad Wiedemann (Hrsg.): Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen. Ein Symposium. Stuttgart 1988, S. 231-246 und die neuere Studie von demselben Verfasser: „das Beste in der Erinnerung“. Zu Johann Gottfried Herders Italien-Bild. In: Martin Keßler, Volker Leppin (Hrsg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Berlin, New York 2005 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte; Bd. 92), S. 151-177.

²⁷¹ Den gegenüber Goethe geäußerten Plan, nach Rückkehr einen Aufsatz zu schreiben, „wie Rom im Jahr Christi 1800 aussehen wird“ (Brief an Johann Wolfgang von Goethe vom 27. Dezember 1788. In: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen, S. 293 f.) hat er nie verwirklicht.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

tagebuchartig verfaßt.²⁷² Dies lag, wie er am 28. Oktober 1788 an die Herzogin Luise nach Weimar schrieb, wohl an der erdrückenden Gegenwart der antiken Werke.²⁷³

In den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* finden die Begegnungen und Erfahrungen seiner Italienreise ihren Niederschlag. Im dritten Abschnitt über die „Ägypter“ und dem Abschnitt „Charakter, Wissenschaften und Künste der Römer“ kommt er auch auf die „Baukunst der Alten“ zu sprechen. Bei seinen Vorstellungen über die ägyptische und römische Baukunst werden seine kritischen Vorstellungen besonders deutlich. Die ägyptischen Pyramiden werden hier als ein „Zeichen nicht sowohl der Seelen-Unsterblichkeit als eines dauernden Andenkens auch nach dem Tode“²⁷⁴ gewertet. Ihren symbolischen Gehalt bewertet er folgendermaßen:

Weit gefehlt also, dass Pyramiden ein Kennzeichen von der Glückseligkeit und wahren Aufklärung des alten Aegyptens sein sollten, sind sie ein unwidersprechliches Denkmal von dem Aberglauben und der Gedankenlosigkeit sowohl der Armen, die da baueten, als der Ehrgeizigen, die den Bau befahlen.²⁷⁵

Die Pyramiden symbolisieren nicht ein aufgeklärtes Land, sondern ein von Aberglauben geprägtes Volk. In den römischen Bauwerken erkennt Herder ein ganz anderes ästhetisches Bestreben. Gegenüber der hellenistischen Plastik, die ihm als ein „Kodex der Humanität in den reinsten ausgesuchtesten, harmonischsten Formen“²⁷⁶ erschien, drückte sich in der „Baukunst der Römer“ ganz und gar nicht ein humanistisches Kunstempfinden aus.

²⁷² So schreibt Herder in seinem Brief an Caroline Herder vom 8. Oktober 1788. In: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen*, S. 152: „Jetzt bin ich ganz zerstreuet, unruhig u. außer mir, so daß ich in Rom noch keinen Genuß gehabt habe, wie ich ihn mir wünschte. Ich bin indeß mit Sehen so fleißig, als ich sein kann. Außer dem Pantheon, der Peterskirche, dem Museum, das ich nun durch bin, den Bogen, einer guten Partie von Säulen u. Trümmern, unter denen das Colisee oben ansteht [...]“. Außerdem berichtet Herder, wie aus seinem Brief an Caroline vom 28. Oktober 1788. In: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen*, S. 187 hervorgeht, daß der Archäologe und Goethe-Freund Aloys Hirt ihn „mit einer langen Vorlesung“ gequält habe. Als Verfasser eines Buches über die antike Baukunst, der 1809 seine „Baukunst nach den Grundsätzen der Alten“ veröffentlichte, dürfte er daher auch Herder mit seinen Vorstellungen vertraut gemacht haben. Vgl. auch eine weitere Äußerung Herders über Hirt in seinem Brief an August Herder vom 28. Oktober 1788. In: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen*, S. 193.

²⁷³ Herders Brief an die Herzogin Luise vom 28. Oktober 1788. In: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen*, S. 194: „Die Gegenstände dringen zu gewaltig auf die Seele, ihre Zahl und Masse überhäuft u. übertäubet, so daß ich noch immer aus jedem hohen Ort, den ich betreten hatte, wie ein Berauschter zurückkam, und mich oft müde und stumm zwischen Statuen und Trümmern niedersetzen mußte.“

²⁷⁴ Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. FA VI, S. 502 (= HSW XIV, S. 78).

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Herders Brief an Knebel vom 13. Dezember 1788. BF VI, S. 97-99.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Vielmehr legen sie von dem Stolz und dem Herrschaftswillen eines ganzen Volkes Zeugnis ab:

Von Anfang' an war ein Geist in ihnen, die Herrlichkeit ihrer Siege durch Ruhmeszeichen, die Herrlichkeit ihrer Stadt durch Denkmale einer prächtigen Dauer zu bezeichnen; so daß sie schon sehr frühe an nichts Geringeres als an eine Ewigkeit ihres stolzen Daseins dachten. Die Tempel, die Romulus und Numa bauten [...] gingen alle schon auf Siege und eine mächtige Volksregierung hinaus, bis bald darauf Anknus und Tarquinius die Grundfesten jener Bauart legten, die zuletzt beinah zum Unermeßlichen emporstieg. [...] Auf diesem Wege gingen die Könige, insonderheit der stolze Tarquin, nachher die Konsuls und Ädilen, späterhin die Welteroberer und Diktators, am meisten Julius Cäsar fort und die Kaiser folgten.²⁷⁷

Herder ist also weit davon entfernt, die „Baukunst der Alten“ in einer nostalgischen Sicht zu beschreiben. Von dem gängigen, im achtzehnten Jahrhundert gleichsam gepflegten „elegischen“ Rom-Bild ist Herders Rom-Vorstellung weit entfernt.²⁷⁸ Vielmehr drückt sich ein heroisches Streben in diesen antiken Kunstdenkmälern aus, dem Herder äußerst distanziert gegenübersteht.²⁷⁹ Dies zeigt sich schon an dem Umstand, daß er den errichteten Denkmälern keine „ästhetische Autonomie“, also ein „Bestehen um ihrer selbst willen“ zubilligte. Statt dessen konstatiert er bereits unter den etruskischen Königen ein Bestreben, Kunstdenkmäler nur für das Volk zu errichten, zur „Ergötzung“.²⁸⁰

In den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* verbindet sich diese historische Betrachtungsweise mit einer ästhetischen. So bemerkt Herder zu dem Anblick, welche die Ruinen dem Betrachter gewähren:

²⁷⁷ Ders.: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. FHA VI, S. 619 (= HSW XIV, S. 196).

²⁷⁸ Vgl. Walter Rehm: *Europäische Romdichtung*. München ²1960, S. 167-216 und die Ausführungen von Stefan Oswald: *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840*. Heidelberg 1985 (= *Germanisch-romanische Monatsschrift: Beihefte VI*), S. 36-42 und S. 67-79.

²⁷⁹ So heißt es in den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. FHA VI, S. 621 (= HSW XIV, S. 198): „Gern wollen wir den Römern alle von ihnen verachtete Griechenkünste, die doch selbst von ihnen zur Pracht oder zum Nutzen gebraucht wurden [...] erlassen und lieber zu den Örtern wallfahrten, wo diese Blüten des menschlichen Verstandes auf ihrem eignen Boden blühten; wenn sie dieselbe nur an Ort und Stelle gelassen und jene Regierungskunst der Völker, die sie sich als ihren Vorzug zuschrieben, Menschfreundlicher geübt hätten. Dies aber konnten sie nicht, da ihre Weisheit nur der Übermacht diene und den vermeinten Stolz der Völker nichts als ein größerer Stolz beugte.“

²⁸⁰ Ebd. FHA VI, S. 619 (= HSW XIV, S. 196): „Der Etruskische König bauete die Mauer Roms von gehauenen Steinen: er führte, sein Volk zu tränken und die Stadt zu reinigen, jene ungeheure Wasserleitung, die noch jetzt in ihren Ruinen ein Wunder der Welt ist: denn dem neueren Rom fehlte es, sie nur aufzuräumen oder in Dauer zu erhalten, an Kräften. Eben desselben Geistes waren seine Galerien, seine Tempel, seine Gerichtssäle und jener ungeheure Zirkus, der bloß für Ergötzungen des Volks errichtet, noch jetzt in seinen Trümmern Ehrfurcht fordert.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Fast erliegt das Auge, manche dieser Denkmale nur noch in ihren Trümmern zu sehen und die Seele ermattet, das ungeheure Bild zu fassen, das in großen Formen der Festigkeit und Pracht sich der anordnende Künstler dachte. Noch kleiner aber werden wir, wenn wir uns die Zwecke dieser Gebäude, das Leben und Weben in und zwischen denselben, endlich das Volk gedenken, denen sie geweiht waren [...]. Da fühlt die Seele, nur Ein Rom sei je in der Welt gewesen und vom hölzernen Amphitheater des Curio an bis zum Coliseum des Vespasians [...] habe nur *Ein* Genius gewaltet.²⁸¹

In rezeptiver Hinsicht stellen die römischen Ruinen für den Betrachter eine „optische“ Herausforderung dar. In ihrer außergewöhnlichen Dimension sind sie schier unfassbare Denkmäler der antiken Kultur. Die Nichtigkeit der eigenen Existenz steht der historischen Größe der antiken Stadt gegenüber. Der Genius, der diese Kunst errichtet hat, wird auch im weiteren Kontext der *Ideen* negativ beurteilt:

Der Geist der Völkerfreiheit und Menschenfreundschaft war dieser Genius nicht; denn wenn man die ungeheure Mühe jener arbeitenden Menschen bedenkt, die diese Marmor- und Steinfelsen oft aus fernen Ländern herbeischaffen und als überwundene Sklaven errichten mußten, [...] jene barbarischen Triumphaufzüge u. f. die meisten dieser Denkmale nährten: so wird man glauben müssen, ein gegen das Menschengeschlecht feindseliger Dämon habe Rom gegründet, um allen Irdischen die Spuren seiner dämonischen übermenschlichen Herrlichkeit zu zeigen.²⁸²

Herder reflektiert die Entstehungsbedingungen der Gebäude. Sie stellen das Ergebnis einer Gesellschaft dar, in der nicht ein humanes Denken („Menschenfreundschaft“) existierte. Sie scheinen ein irdisches Abbild eines inhumanen Wesens („feindseliger Dämon“) zu sein. Indem Herder die römische Baukunst als Ausdruck eines dämonischen Strebens bezeichnet, wird auch ihr ästhetischer Wert vermindert. Das ästhetische Wohlgefallen an den römischen Kunstwerken wird vermindert durch das Wissen um ihre historischen Entstehungsbedingungen, die er zudem in einem unersättlichen Streben nach Luxus in der römischen Kultur erkennt.²⁸³

²⁸¹ Ebd., FHA VI, S. 619 f. (= HSW XIV, S. 196 f.).

²⁸² Ebd., FHA VI, S. 620 (= HSW XIV, S. 197).

²⁸³ So schreibt Herder, ebd., FHA VI, S. 606 (= HSW XIV, S. 183): „Endlich kam allerdings der Luxus dazu, dem Rom zu seinem Unglück so bequem lag, als ihm zu seinen Weltoberungen allerdings auch seine Lage geholfen hatte. [...] Dabei verwilderte das Land: [...] die Künste Roms gingen auf das Entbehrliche, nicht auf das Nützliche, auf ungeheure Pracht und Aufwand in Triumphbogen, Bädern, Grabmälern, Theatern, Amphitheatern u. f. Wundergebäude, die freilich allein diese Plünderer der Welt aufführen konnten.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Während dreier Jahrzehnte hat sich Herder mit der „Baukunst“ auseinandergesetzt. Seine letzten Äußerungen zur römischen „Baukunst“ sind jedoch von einem pessimistisch-negativen Gesamtverständnis bestimmt. Seine Äußerungen vom Ende der sechziger bis in die achtziger Jahre zeigen in ihrer Gesamtheit, daß sich Herders Interesse zwar nicht gänzlich gewandelt hat, jedoch immer andere Facetten aufweist. Den frühen Bemühungen, den „gothischen Geschmack“ zu definieren, stehen im *Vierten Kritischen Wäldchen* und der *Plastik* philosophisch-didaktische Gedanken gegenüber. Zeigen seine Äußerungen zur Gotik sein äußerst ambivalentes Verhältnis zu diesem Stil, den er sowohl als Geschmacks- als auch wie eine architektonische Stilrichtung aufgefaßt hat, so sind seine Äußerungen in den letzteren Schriften so zu verstehen, daß Herder die Architektur als eine propädeutische Kunst verstanden hat, womit der Mensch erstmals philosophische Ideen verbindet. Die Beschäftigung mit der Baukunst hat Herder wie ein Initiationsereignis dargestellt, das alle weiteren Formen der Kunstbetrachtung präludiert. Die späteren Äußerungen in den Reisebriefen aus Italien und den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* zeugen hingegen von einem ästhetisch-historischen Interesse an der „Baukunst der Alten“. Und auch wenn sie deutlich negativ konnotiert sind und im Paragone der Bildenden Künste sicherlich die Plastik auch noch in dieser Zeit den Verfasser der *Ideen* mehr interessiert hat, so ist die Baukunst doch auch hier noch ein „vastes Phänomen“²⁸⁴ seiner Betrachtung geblieben.

²⁸⁴ Ders.: Viertes Kritisches Wäldchen. FHA II, S. 400 (= HSW IV, S. 199).

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

III. 4 Johann Wolfgang von Goethes *Von deutscher Baukunst*

Ein Heftchen in Oktav von nur sechzehn Seiten Umfang, das ohne den Namen des Verfassers anzugeben, ohne Druckort und sogar mit einer falschen Angabe des Druckjahrs, nämlich 1773, im November 1772 unter dem Titel *Von deutscher Baukunst* auf dem Büchermarkt erschien, bildete Goethes erste eigenständige Publikation, seinen ersten Beitrag zur Ästhetik, das erste Zeugnis für seine Beschäftigung mit der Architektur.²⁸⁵ Der Essay, der wohl nicht „im ersten Enthusiasmus“²⁸⁶ verfaßt worden ist, sondern, was seit Wilhelm Scherers Untersuchung als gesichert gilt,²⁸⁷ zwischen Mai / Juni 1770 und Herbst 1772 konzipiert und ausgeführt wurde, bemüht sich, dem Titel nach zu schließen, die gotische Kunst „deutsch“²⁸⁸ zu nennen. Diese Forderung, die nicht als politisch-nationalistisch aufgefaßt werden sollte, sondern im Zusammenhang der Bemühungen um volksläufige Kunst zu sehen ist, zu denen insbesondere Herder ja auch Shakespeare und Ossian zählte, hat sich bereits im achtzehnten Jahrhundert nicht durchgesetzt. Weder Wilhelm Heinse gebrauchte für das Straßburger Münster noch Georg Forster für seine Beschreibung des Kölner Doms das Etikett „gotisch“. Friedrich Schlegel wies in seinen dreißig Jahre später erschienenen *Grundzügen gotischer Baukunst*, die vom jungen Goethe aufgestellten Thesen zur Gotik dann grundsätzlich zurück.²⁸⁹

²⁸⁵ Die Werke des jungen Goethe bis zum Jahre 1775 werden nach der für die Werkgestalt wohl besten Edition wiedergegeben: Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in 5 Bdn. Hrsg. v. Hanna Fischer-Lamberg. Berlin 1963-1974 [künftig wiedergegeben als DjG³]. Ansonsten werden seine Werke zitiert nach den Ausgaben: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. I bis IV. Weimar 1887-1919 (fotomechanischer Nachdruck München 1987); Drei Nachtragsbände zur IV. Abt. Hrsg. v. Paul Raabe. München 1990. [künftig zitiert als WA] und Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bdn. Hrsg. v. Friedmar Apel [u.a.]. Frankfurt am Main 1985-1999 (= Bibliothek deutscher Klassiker) [künftig als FA wiedergegeben]. In einigen Fällen wird auch nach der chronologisch verfahrenen Ausgabe Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 20 Bde. in 32 Teilbdn. u. 1 Registerbd. Hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. München 1985-1998 [künftig als MA zitiert] und der in der Goethe-Forschung häufig benutzten Ausgabe: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Hrsg. v. Erich Trunz. [zuerst Hamburg 1948-1960]. München ⁹1981 [künftig als HA angeführt].

²⁸⁶ Goethe: Dichtung und Wahrheit. MA 16, S. 543.

²⁸⁷ Vgl. Wilhelm Scherer: Aus Goethes Frühzeit. Bruchstücke eines Commentares zum jungen Goethe. Straßburg, London 1879 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker; Bd. 34), S. 13 f. Eine genauere Untersuchung bietet Rolf Christian Zimmermann, Zur Datierung von Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“. In: Euphorion 51 (1957) S. 438-442.

²⁸⁸ Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³, S. 101.

²⁸⁹ Vgl. meine Ausführungen zu Heinse und Forster in Kapitel IV. 1 und V.1. Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. 35 Bde. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner [u.a.]. Paderborn-München-Wien-Zürich-Darmstadt 1958 ff., hier Bd. VI, S. 181 [künftig wiedergegeben als KA VI, S. 181] begründet dies in seinen 1804/1805 erschienenen *Grundzügen gotischer Baukunst* mit

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Dennoch hat sich vor allem die kunstgeschichtlich ausgerichtete Forschung neben der Rekonstruktion biographischer Details der Entstehungs- und Textgeschichte²⁹⁰ darum bemüht, Goethes Position im Rahmen des so genannten >Gothic Revival< genauer zu bestimmen. Man erkannte, daß Goethes Essay zwar Impulse für das allgemeine Interesse an der Gotik im achtzehnten Jahrhundert geliefert hat, dieser Essay jedoch nicht als die „Gründungsurkunde“ eines neu erwachten Interesses an der Gotik anzusehen ist.²⁹¹ Zudem wurde das anonym erschienene Werk aufgrund seines zweiten Abdrucks in Herders Sammelschrift *Von deutscher Art und Kunst* mit der Entstehung des Historismus in Zusammenhang gebracht. Hans Dietrich Irscher und Regine Otto wiesen erstmals darauf hin.²⁹² Wolfram von den Steinen führte diese These weiter und sah durch Goethe eine

den Worten: „Wir können unmöglich eine Bauart die deutsche nennen, welche über alle jene einst von den Goten beherrschten Länder vom äußersten Osten bis zum fernen Westen des christlichen Abendlandes geblüht hat!“

²⁹⁰ Ernst Beutler: *Von Deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, seine Entstehung und Wirkung*. München 1943 (= Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main, Reihe der Vorträge und Schriften; Bd. IV); erster Abdruck in: Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs 6 (1941), S. 232-263 hat erstmals einen genauen philologischen Kommentar zu dem Text verfaßt, gleichwohl stellt ihn Beutler, S. 262 unter das „Fanal der Deutschheit“ und „deutscher Sehnsucht“, die 1871 und 1940 befriedigt worden seien. Matthijs Jolles: *Goethes Kunstanschauung*. Bern 1957, S. 182-196 hat diese Position deutlich zurückgewiesen. Herbert von Einem: *Goethe und die bildende Kunst*. In: Ders.: *Goethe-Studien*. München 1972, S. 89-131, bes. S. 96-99 hat den Essay im Rahmen von Goethes Beschäftigung mit der Bildenden Kunst zur Zeit seiner Frankfurter Jahre gelesen. Bernhard Fischer: *Authentizität und ästhetische Objektivität. Youngs >Gedanken über die Originalwerke<“ (1759) und Goethes >Von deutscher Baukunst< (1771)*. In: GRM NF 42 (1992), S. 178-194 stellt hingegen geistesgeschichtliche Bezüge her. Detlev Kremer: *Von deutscher Baukunst*. In: Bernd Witte, Theo Buck (Hrsg.). *Goethe-Handbuch in vier Bänden*. Stuttgart, Weimar 1996-1999, hier Bd. III, S. 564-570 und Norbert Christian Wolff: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*. Tübingen 2001 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 81), S. 121-134 haben vor allem auf die stilistischen Merkmale, den forciert genialisch-sprachlichen Duktus des Hymnus aufmerksam gemacht. Wenig überzeugend ist hingegen die Monographie von Reinhard Liess: *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*. Weinheim 1985 (= acta humanoria), der den Aufsatz in methodischer Hinsicht für jegliche Form der Kunstbetrachtung in Anspruch nimmt. Klaudia Hilgers: *>... bis auf's geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen ...“ – Natur und Kunst in Goethes >Von deutscher Baukunst<*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongreßberichte. Bd. 68 (2002)*, S. 93 – 116, schränkt den Gehalt des Aufsatzes auf die Natur-Kunst-Problematik ein.

²⁹¹ Als Urheber dieser These darf William Douglas Robson Scott: *Goethe and the Gothic Revival*. In: PEGS 25 (1955/1956), S. 83-113 gelten. Keller: *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster*, S. 81 griff diesen Gedanken auf und relativierte ihn: „Das Straßburger Münster bewunderte er [Goethe] nicht als mittelalterliche Architektur, sondern als Werk des Genius. Infolgedessen konnte der Dichter sehr leicht der Gotik den Rücken kehren, sobald aus Raffael oder Palladio der Genius mächtiger zu ihm zu sprechen begann.“ Norbert Knopp: *Zu Goethes Hymnus Von Deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach*. In: DVjs 53 (1979), S. 617-650, hier S. 650 griff diesen Gedanken auf und wies darauf hin, daß Goethe die Gotik nicht gegen die klassische Architektur „ausspielte“, sondern sie neben die antike und die sich von ihr ableitende Baukunst stellte.

²⁹² Hans Dietrich Irscher: *Nachwort*. In: Ders. (Hrsg.): *Herder - Goethe – Frisi – Möser. Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Stuttgart ²1999, S. 163-196, hier S. 192 differenziert die These einer im Baukunst-Aufsatz angeblich vorgeführten Historisierung nicht nur der Architektur, sondern auch der übrigen Künste. Ebenso auch Regine Otto: *>Von deutscher Art und Kunst<. Aspekte, Wirkungen und*

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Neubewertung des Mittelalters im achtzehnten Jahrhundert vorliegen, in der sich Goethe als ein Vorläufer der Romantik zeigte.²⁹³ Im folgenden soll jedoch nicht die historische Bedeutung, die dem Essay in der Geistesgeschichte zukommt, ermittelt werden. Im Rahmen dieser Interpretation soll die von Goethe innerhalb von fünf Absätzen entworfene Ästhetik dargestellt werden. Denn trotz der vom Verfasser selbst konstatierten Dunkelheit der Gedanken, die er bereits drei Jahre nach dem Erscheinen²⁹⁴ und dann erneut in *Dichtung und Wahrheit* monierte,²⁹⁵ weist dieser eine klar strukturierte Ästhetik auf.²⁹⁶

Demnach thematisiert der erste Abschnitt im Sinne einer Exposition die Verehrung Erwins von Steinbach und seines Münsters. Im zweiten Abschnitt wird die „nordische“ der „welschen“ Kunst gegenübergestellt. Das „Nordische“ wie das „Antike“ wird dabei als Originalkunst gepriesen, das „Welsche“ hingegen als eine mißverstandene Nachahmung der Antike abgelehnt. Der dritte Abschnitt – als Mittel- und zugleich auch als Höhepunkt des Essays gestaltet – stellt das sinnliche Erleben des Münsters, das mit dem Erscheinen des Genius eine neue Betrachtungsweise etabliert, in den Vordergrund. Der vierte Absatz wendet sich nochmals polemisch gegen die zeitgenössische Gotik-Deutung und entwirft eine Ästhetik des „Charakteristischen“. Im letzten Absatz wird nochmals die Geniethematik,

Probleme eines ästhetischen Programms. In: *Impulse* 1 (1978), S. 67-88, hier S. 72, die die These aufstellte: „Geschichte ist das große Leitmotiv aller Teile dieses Programms >Von deutscher Art und Kunst<.“

²⁹³ Wolfram von den Steinen: *Mittelalter und Goethezeit*. In: *HZ* 183 (1975), S. 249-302, hier S. 275 f. setzt den „bahnbrechenden Aufsatz“ mit an den Beginn einer unvoreingenommenen historischen Mittelalterdeutung: „das Epochale der Rede“ liege „darin, daß hier ein mittelalterliches Meisterwerk weder geschulmeistert noch etwa contra rationem bewundert [...], vielmehr als paradigmatische Erfüllung der höchsten Forderungen vorgeführt wird“.

²⁹⁴ Goethe: *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*. *DjG*³ V, S. 240: „Ich schrieb damals ein Blatt verhüllter Innigkeit, das wenige lasen, buchstabenweise nicht verstanden, und worin gute Seelen nur Funken wehen sahen des was sie unaussprechlich, und unausgesprochen glücklich macht. Wunderlich war's von einem Gebäude geheimnisvoll reden, Tatsachen in Rätsel hüllen, und von Maßverhältnissen poetisch lallen.“ Vgl. dazu auch Von den Steinen: *Mittelalter und Goethezeit*, S. 279.

²⁹⁵ Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. MA 16, S. 543: „Hätte ich diese Ansichten, denen ich ihren Wert nicht absprechen will, klar und deutlich, in vernehmlichem Stil abzufassen beliebt, so hätte der Druckbogen von deutscher Baukunst D. M. Ervini a Steinbach schon damals als ich ihn herausgab, 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 eine Staubwolke von seltsamen Worten und Phrasen, und verfinsterte das Licht, das mir aufgegangen war, für mich und andere.“ Anlässlich der späten Wiederveröffentlichung des Baukunst-Aufsatzes 1824 in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* bittet Goethe in einem vorbereitenden Essay, den er ebenfalls *Von deutscher Baukunst*. MA 13 / 2, S. 164 nennt, sogar ausdrücklich um Verzeihung dafür, daß der erste Aufsatz dieses Titels „etwas Amfigurisches in seinem Styl bemerken läßt.“

²⁹⁶ Zur Bedeutung religiöser Strömungen für die Ästhetik des jungen Goethe vgl. die Abhandlungen von Gerhard Sauder: *Der junge Goethe und das religiöse Denken des achtzehnten Jahrhunderts*. In: *GJb* 112 (1995), S. 97-110 und Hans-Georg Kemper: >Göttergleich<. *Zur Genese der Genie-Religion aus pietistischem und hermetischem Geist*. In: Ders. und Hans Schneider (Hrsg.): *Goethe und der Pietismus*. Tübingen 2001 (= *Hallesche Forschungen*; Bd. 6), S. 171-208.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

mit der Aussicht auf einen zukünftigen prometheischen Schöpfer reflektiert. Diese fünfteilige Gliederung, die durchaus dramatisch zu nennen ist,²⁹⁷ besitzt insofern auch eine „textuelle Architektonik“, die sich in der symmetrischen Anordnung um den dritten Teil, der gleichsam die Mittelachse einer fünfschiffigen Kathedrale einnimmt, zeigt.

Als Untertitel wählte Goethe die sich an römischen Grabinschriften – hier zeigt sich zum ersten Mal sein Interesse an diesen historischen Dokumenten²⁹⁸ – orientierende Formulierung „*Divis Manibus Ervini a Steinbach*“²⁹⁹. Der menschlichen Endlichkeit wird das den individuellen Tod eines Menschen überdauernde Kunstwerk entgegengesetzt. Dieser gleichsam als Inschrift gestaltete Untertitel läßt sich daher zum einen auf eine Weihung des Essays an den Genius, wie der lateinische Dativ *divis manibus* erkennen läßt, interpretieren, zum anderen aber auch im Sinne eines Epitaphs auf den toten Genius lesen, auf dessen „Grab“ der Verfasser vorgibt zu „wandeln“. Denn wie Goethe in seinem Essay *Zum Schäkespearestag* zu Beginn die „Nonexistenz“³⁰⁰ des Menschen der Existenz des Genies gegenüber stellte, so wird auch hier dem zeitlich determinierten Leben die überzeitliche Idee des Kunstwerks entgegengestellt. Kunst und Leben scheinen demnach im Sinne einer Opposition zu stehen. Die nachfolgenden Sätze betonen nochmals diese Thematik:

Was brauchts dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge auftürmte in die Wolken.³⁰¹

Die alttestamentliche Formulierung vom „göttlichen Baumeister“, der sein Werk in die „Wolken“ „auftürmte“³⁰², wird auf Erwin von Steinbach übertragen. Dessen Schicksal, nämlich vom „eigenen Volk“, oder wie es in Goethes Schrift heißt, von den eigenen

²⁹⁷ Die Vorliebe des jungen Goethe für dramatische Werke geht insbesondere aus seinem Brief an Auguste Gräfin zu Stolberg vom 7.-10. März 1775. DjG³ V, S. 13 hervor: „O wenn ich ietzt nicht dramas schriebe ich gieng zu Grund.“

²⁹⁸ In Italien wird sich Goethe vor allem im Museum Maffeianum im Herbst 1786 mit den antiken Inschriften beschäftigen. Vgl. Gerhart Rodenwaldt: *Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona*. Berlin 1942 (= 102. Winkelmannprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin).

²⁹⁹ Goethe: *Von deutscher Baukunst*. DjG³ III, S. 101.

³⁰⁰ Ders.: *Zum Schäkespearstag*. DjG³ II, S. 83.

³⁰¹ Ders.: *Von deutscher Baukunst*. DjG³ III, S. 101.

³⁰² Vgl. 2. Mose 16,10: „die Herrlichkeit des Herrn erschien in der Wolke“ und Ps. 89,7 „wer in den Wolken könnte dem Herrn gleichen?“ Zur Goethes Verwendung von Bibelziten vgl. Hanna Fischer-Lamberg: *Das Bibelzitat beim jungen Goethe*. In: Karl Bischoff (Hrsg.): *Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider*. Weimar 1956, S. 201-221.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

„Landsleuten“ verkannt zu werden, scheint identisch. Der Gedanke des von der Masse nicht erkannten Genies wird noch bekräftigt durch die Wiederaufnahme der Sentenz, die die Opposition noch deutlicher ausspricht:

Was brauchts dir Denkmal! Und von mir! Wenn der Pöbel heilige Namen ausspricht, ists
Aberglaube oder Lästerung. Dem schwachen Geschmäcker wirds ewig schwindeln an deinem
Koloß, und ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.³⁰³

Wiederum orientiert an einer alttestamentlichen Formulierung, nach der man den Namen Gottes nicht aussprechen beziehungsweise Jahwe nicht bildlich darstellen darf,³⁰⁴ wird der Name des Künstlers sakralisiert. Die Erkenntnis, daß seinem Werk eine eminente Bedeutung zukommt, bleibt nur wenigen Menschen vorbehalten. Die Rezeption des Werkes eines Genies erfolgt dabei voraussetzungslos und unvermittelt („ohne Deuter“). Wie das Werk des Genies nur von wenigen erkannt wird, so ist es auch nur

wenigen [...] gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den
kleinsten Teil notwenig schön, wie Bäume Gottes; wenige, auf tausend bietende Hände zu treffen,
Felsengrund zu graben, steile Höhen drauf zu zaubern, und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen:
Ich bleibe bei euch, in den Werken meines Geistes, vollendet das Begonnene in die Wolken.³⁰⁵

Daß dem Straßburger Münster ein weiterer Turm fehlte, wird zu einem ästhetischen Problem im ersten Teil von Goethes Essay erhoben. Goethe wußte um die Bedeutung, die dem Turm des Straßburger Münsters in der zeitgenössischen Literatur zukam, die er in der Bibliothek seines Vaters vorfand.³⁰⁶ So hatte schon Jean François Félibien in seiner Sammelbiographie *Recueil historique de la vie des Ouvrages des plus célèbres Architectes* auf den fehlenden Turm hingewiesen.³⁰⁷ Und auch Marc Antoine Laugier hatte in seinem *Essai sur l'architecture* den Turm als eine „superbe pyramide“ eines „génie“ gepriesen.³⁰⁸

³⁰³ Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³ III, S. 101.

³⁰⁴ Vgl. 5. Mose 5, 8.

³⁰⁵ Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³ III, S. 101.

³⁰⁶ Die Bücher befinden sich in der Bibliothek von Johann Caspar Goethe. Vgl. Franz Götting: Die Bibliothek von Goethes Vater. In: Nassauische Annalen. Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung 64 (1953), S. 23-69.

³⁰⁷ So schrieb Jean François Félibien: *Recueil historique de la vie des Ouvrages des plus célèbres Architectes*. Amsterdam 1707, S. 166 f.: „Elle [la tour] contient plus de quatre cens quatrevingt pieds [...] ce qui ne peut sans doute passer que pour merveilleux, sur tous lors qu'on connoit la délicatesse.“

³⁰⁸ Der Passus von Marc Antoine Laugier: *Essai sur l'architecture* Paris 1755, S. 201 f. lautet: „Rien n'est comparable en ce genre à la tour de la Cathédrale de Strasbourg. Cette superbe pyramide est un chef-d'œuvre ravissant par son élévation prodigieuse, sa diminution exacte, sa forme agréable, par sa justesse

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Wichtiger als diese beiden Traktate dürfte für Goethe jedoch das von Georg Heinrich Behr verfaßte *Thurn- und Münsterbuechlein* gewesen sein, dem er entnehmen konnte, daß Erwin von Steinbach seinem Sohn Johannes, den Weiterbau des Werkes vor seinem Tod im Jahre 1319 angeordnet hatte.³⁰⁹ In Goethes Schrift richtet sich jedoch der Auftrag, das Bauwerk zu vollenden, an diejenigen, die das Werk des Genies bewundern. Bei dem auszuführenden Werk bleibt der „Geist des Baumeisters“ in der Imagination erhalten. Das auszuführende Werk wird das Irdische („bis in die Wolken“) überschreiten.

Der Kontext, in den Goethe den Gedanken der Vollendung des Sakralbaus stellt, eröffnet jedoch vielfältige geistesgeschichtliche Bezüge. Der Auftrag, die Kathedrale zu vollenden, steht zum einen in einem eschatologischen Horizont. Die Worte Christi „ich bleibe bei euch bis an der Welt Ende“³¹⁰, die im biblischen Kontext auf die heilsgeschichtliche Bedeutung Christi verweisen, werden in *Von deutscher Baukunst* auf die Vollendung des Kunstwerks hin bezogen: „Ich bleibe bei euch, in den Werken meines Geistes, vollendet das Begonnene bis in die Wolken.“ Zum anderen zeugt der Textpassus aber auch, wie Franz Götting bereits erkannt hat,³¹¹ von dem Einfluß der Philosophie Earl of Shaftesburys, nämlich der Vorstellung, daß der Künstler ein „second maker under jove“ sei.³¹² Die Forderung Shaftesburys, daß der Künstler eine Welt schaffe, die in sich Notwendigkeit und

des proportions, par sa singulière finesse du travail. Je ne crois pas que jamais aucun Architecte ait rien produit d'aussi hardiment imaginé, d'aussi heureusement pensé, d'aussi proprement executé. Il y a plus d'art e de génie dans ce seul morceau, que dans tout ce que nous voyons ailleurs de plus merveilleux.“ Zu Goethe und Laugier vgl. auch Hanno-Walter Kruft: Goethe und die Architektur. In: Pantheon XL (1982), S. 282-289, bes. S. 284 f.

³⁰⁹ Georg Heinrich Behr: Straßburger Muenster- und Thurn-Buechlein; oder Kurzer Begriff der merkwuerdigsten Sachen, so im Muenster und dasigem Thurm zu finden. Straßburg ⁴1773, S. 14 und 20: „Das Muenster ist endlich nach erhaltenem Frieden im Jahr 1275 vollendet worden, nachdeme man zweyhundert Jahr zu desselben Erbauung angewendet hatte. So dann sammlete man auf das neue andere Steine, um einen Thurn und Schneckenstiegen aufzubauen, welches unter Conrado dem III. Bischoffen zu Straßburg durch Erwin von Steinbach dem Werkmeister den Anfang genommen, wie aus folgender Aufschrift zu ersehen: Anno Domini 1277 in die Beati Urbani, hoc gloriosum opus inchoavit Magister Ervinus de Steinbach. [...] Nachdeme nun der fürtreffliche Werkmeister Erwinus, im Jahre 1316 unser lieben Frauen Capell verfertigt hatte, ist er endlich gestorben, wie aus seiner Grabschrift, auswendig am Muenster, gegen dem Creutzgang hinüber abzunehmen, und hinterließ einen Sohn, Johannis genannt, der dem Vater in diesem treffliche Werck nachgefolget [...]“ Vgl. auch Herbert von Einems Kommentar in der HA XII, S. 566. Vgl. auch den Bild-Anhang III.

³¹⁰ Vgl. Mt. 28,20.

³¹¹ Vgl. Franz Götting: Goethes Frankfurter Credo. In: Frankfurter Hefte 2 (1947), S. 490-499.

³¹² So heißt es in Shaftesburys Soliloquy I, 3. In: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury. Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften. Hrsg. v. Gerd Hemmerich und Wolfram Benda Stuttgart-Bad Cannstatt 1981, S. 108 f.: „Such a Poet is indeed an second Maker: a just Prometheus, under Jove. Like that Sovereign Artist or universal Plastick Nature, he forms a Whole, coherent and proportion'd in itself, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts.“ Vgl. dazu auch Oskar Walzel: Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Darmstadt ³1968, S. 12. Vgl. aber auch die Deutung von Keller: Von deutscher Baukunst, S. 19.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Stimmigkeit aufweist, korrespondiert mit Goethes Vorstellung, daß das Bauwerk „notwendig schön“ sein müsse. Die unvollendete Kathedrale wird darüber hinaus zum „Babelgedanken ihres Schöpfers“. An die Stelle eines extramundanen Gottes tritt das Genie. Das irdische Bauwerk wird dem göttlichen Schöpfungsgedanken nicht nur gleich-, sondern auch entgegengesetzt. Die Babelmythe, die Goethe vor allem aus der Merian-Bibel vertraut gewesen sein dürfte³¹³, steht dabei für die maßlose und hybride Konzeption des Kunstwerks. Sie ist Ausdruck einer Vermessenheit (*superbia*), die jedoch einen transzendenten Bezug besitzt.

Die gezogene Analogie zwischen dem Turm und den „Bäumen Gottes“ wird zum sublimierenden Signum der Größe des Kunstwerks. Gegen Ende des zweiten Abschnitts begegnet das Baum-Gleichnis erneut in der Eingebung des Genius an den Baumeister Erwin:

Vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hoherhabnen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen, und Blättern wie der Sand am Meer, rings um, der Gegend verkündet, die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.³¹⁴

Die Forderung nach einer imaginativen Vollendung des Kunstwerks führt in den Bereich einer Ästhetik des Erhabenen, die jegliche Form der Sinnlichkeit transzendiert. Verbunden wiederum mit der Sakralisierung des Erbauers – auch dies in der literarischen Form eines Biblizismus („die Herrlichkeit des Herrn“³¹⁵) wird die ornamentale Vielfalt der Fassade hervorgehoben. Goethe greift dabei auf die seit Bramantes Castiglione-Brief von 1510 häufig gebrauchte Waldmetapher zurück, die zum Topos schlechthin für die Erklärung des Ursprungs und der Gestalt gotischer Architektur wurde.³¹⁶

³¹³ Vgl. 1. Mose 11, 1-9. Zur geistesgeschichtlichen Bedeutung dieser Mythe bis zum 18. Jahrhundert vgl. die Studie von Ulrike B. Wegener: *Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher*. Hildesheim / Zürich / New York 1995 (= Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 93). In *Dichtung und Wahrheit* werden explizit im ersten Buch des ersten Teils WA I, 26, S. 50 die „Kupfer von Merian“ genannt. Daß Goethe Brueghels Bild des Turmbaus von Babel kannte, dürfte wohl ausgeschlossen werden.

³¹⁴ Goethe: *Von deutscher Baukunst*. DjG³ III, S. 103 f.

³¹⁵ Vgl. 2. Mose 16,10.

³¹⁶ Goethe hat sich nach seiner Rückkehr aus Straßburg wohl auch noch ausgiebig mit Bramante beschäftigt. So schreibt er an Gottfried Roederer am 21. September 1771 DjG³ II, S. 62 aus Frankfurt: „Jeder Künstler muß eine so große Seele haben, wie der König für den er Säule wölbt, ein Mann wie Erwin, wie Bramante.“ Zur Bedeutung der Waldmetapher in Goethes Schrift vgl. auch Keller: *Goethes Hymnus*, S. 13 f. und Knopp: *Zu Goethes Hymnus*, S. 629.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Der gotische „Koloß“ und der die Götter herausfordernden Babelgedanke Erwin von Steinbachs werden so von Goethe hymnisch eingeführt, um die „schwachen Geschmäcker“, die „Welschen“, von den „ganzen Seelen“ zu trennen. Die pejorativen Wendungen „Welscher“ und „Geschmäcker“ – mit denen Franzosen und Italiener im achtzehnten Jahrhundert polemisch bezeichnet wurden,³¹⁷ werden damit zu Antipoden der eigenen Ästhetik erklärt. Die Anschauung des Straßburger Münsters führt damit den Rezipienten in einen deutlichen Gegensatz zur allgemeinen Norm des zeitgenössischen Kunsturteils. Das Kunsterlebnis im Sinne Goethes läßt sich nicht über eine Geschmackslehre dem Individuum vermitteln. Vielmehr ist es ein individuelles Erlebnis, das keiner Vermittlung bedarf. Dies geht aus einem weiteren Textpassus hervor:

in diesem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen, schneid' ich den deinigen in eine deinem Turm gleich schlank aufsteigende Buche, hänge an seinen vier Zipfeln dies Schnupftuch mit Gaben dabei auf. Nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen ward, voll reiner und unreiner Tiere, so voll auch Blumen, Blüten, Blätter, auch wohl dürres Gras und Moos und über Nacht geschoßne Schwämme, das alles ich auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden, kalt zu meinem Zeitvertreib botanisierend, eingesammelt, dir nun zu Ehren der Verwesung weihe.³¹⁸

Das hier gebrauchte Bild des Hains läßt sich auf Tacitus' *Germania* zurückzuführen. In dieser Schrift wird der Hain als eine Opferstätte vorgestellt.³¹⁹ Indem Goethe diesen Gedanken aufgreift, drückt sich erneut die Verehrung für den Baumeister aus. Und sie wird damit gleichsam in einen kultischen Bereich gerückt. Denn Goethe wählte im weiteren Kontext des Zitats wiederum ein Bild aus der Apostelgeschichte. Das dort erwähnte „Tuch“, das Petri „an vier Zipfeln niedergelassen“ auf die Erde vom Himmel „herabkommen“ sah, besitzt auch im Kontext von *Deutscher Baukunst* die säkularisierte Funktion, die Verehrung für das Genie und dessen Epiphanie zu verdeutlichen. Dabei hat Goethe die Bibelstelle, die eine Vision Petri darstellt, gezielt abgewandelt, um diesen Passus als eine rituelle Opfergabe zu stilisieren: Ist in der Apostelgeschichte eine Versuchung Petri dargestellt, nach der dieser

³¹⁷ Vgl. Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch, Bd. IV, Sp. 1343.

³¹⁸ Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³ III, S. 102.

³¹⁹ P. Cornelius Tacitus: De origine et situ Germanorum liber. Recensuit Alf Önerfors Stuttgart 1983 Caput 9, S. 7f.: „ceterum nec cohibere parietibus deos neque in ullam humani oris speciem assimilare ex magnitudine caelestium arbitrantur: lucos ac nemora consecrant, deorumque nominibus appellant secretum illud, quod sola reverentia vident.“ Zur Bedeutung des Hains im achtzehnten Jahrhundert vgl. auch den Artikel „Hain“ in: HDA, Bd. III, Sp. 1348-1353.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

im niedergelassenen „Tuch“ auch unreines Fleisch vorfand,³²⁰ so hat der junge Goethe vor allem den Aspekt des Opfern der in dem Tuch versammelten Gaben („dir nun zu Ehren“) hervorgehoben.

Mit der so dargestellten Epiphanie des Genies korrespondiert wiederum die Buchmetapher, die auch einen selbstreferentiellen Aspekt besitzt. Denn die Bezeichnung „graben“ weist wiederum in etymologischer Hinsicht auf den Begriff γραφειν (schreiben) hin. Goethe lehnt sich damit auch an den Topos des „Buchs der Natur“ an, nach dem nicht vor allem ein systematisches und akademisches Wissen den Menschen bereichert, sondern die individuelle Erfahrung der Welt.³²¹ Die Kathedrale aus Stein und auch der vom Verfasser geschriebene Hymnus überleben somit in metaphorischer Hinsicht die ansonsten vergängliche Natur in einer organischen künstlerischen Form.

Im Gegensatz zu dieser empfindsamen Verehrung für den mittelalterlichen Baumeister, die Goethe in einem von der Welt abgeschirmten Hain darstellt, wird im zweiten Abschnitt der Kontrast der nordischen und der welschen Kunst thematisiert. Als originäre schöpferische Leistung erscheint dabei die Kunst der Antike und des Mittelalters. Das Welsche wird demgegenüber als eine mißverständene Nachahmung der Antike verstanden:

Hat nicht der, seinem Grab entsteigende Genius der Alten, den deinen gefesselt, Welscher!
Krochst an den mächtigen Resten Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir
Lusthäuser zusammen, und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und
Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst.

³²⁰ In dem herabgelassenen Leinentuch waren nämlich nach Apg 10, 11 „allerlei vierfüßige und kriechende Tiere der Erde und Vögel des Himmels. [...] es sprach eine Stimme zu ihm: Steh auf, Petrus, schlachte und iß! Petrus aber sprach: O nein; Herr; denn ich habe noch nie etwas Verbotenes und Unreines gegessen.“

³²¹ Schon dem jungen Goethe war diese Metaphorik offenbar geläufig. So schreibt er am 13. Februar 1769 DjG³ I, S. 271 an Friederike Oeser: „Ein groser Gelehrter, ist selten ein großer Philosoph, und wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte einfältige Buch der Natur.“ Ebenso wird diese Metapher auch in einem später verfaßten Brief an Johanna Fahlmer vom 24. bzw. 26. Mai 1775. DjG³ V, S. 229 erwähnt: „Ich habe viel, viel gesehen. Ein herrlich Buch die Welt um gescheuter daraus zu werden, wenn's nur was hülfe.“ In ähnlichem Sinn schreibt Goethe auch an Charlotte von Stein am 15. Juni 1786. WA IV/7, S. 229: „Wie lesbar mir das Buch der Natur wird kann ich dir nicht ausdrücken, mein langes Buchstabiren hat mir geholfen, jetzt rückts auf einmal, und meine stille Freude ist unaussprechlich. [...] es paßt alles und schließt sich an, weil ich kein System habe und nichts will als die Wahrheit um ihrer selbst willen.“ Zur Bedeutung des Topos' vom „Buch der Natur“ insbesondere für den jungen Goethe vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt am Main ⁵2000, S. 215-217. Zum geistesgeschichtlichen Kontext vgl. hingegen Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, bes. S. 327 f.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Der Verfasser von *Deutscher Baukunst* erkennt in den Werken der „Welschen“ nicht den inneren Zusammenhang einer organischen Kunst.³²² Einer rationalistisch ausgerichteten Kunstauffassung, wird von dem jungen Goethe die ursprüngliche und aus dem Gefühl des Künstlers hervorgehende Schaffensweise gegenüber gestellt. Tradierte Regeln um ihrer selbst willen werden abgelehnt.³²³ Erst durch einen originären Umgang mit ihnen, kann ein vollkommenes Kunstwerk entstehen:

Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauetest, du hättest nicht nur so nachgeahmt, weil sie's taten und es schön ist; notwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen. So hast du deinen Bedürfnissen einen Schein von Wahrheit und Schönheit aufgetüncht.³²⁴

Das Gefühl des bildenden Künstlers wird einem bloßen „Vermessen“ entgegengestellt. Aus einem Nachahmungsverständnis, das sich nur in einem „Nachmessen“ erschöpft, kann keine „lebendige Schönheit“ hervorgehen. Es entsteht „scheinbare“ Kunst. Dieser kommt keine „Authentizität“ zu. Sie wird als eine Art der Täuschung verstanden, die lediglich aus einem Bedürfnis entsteht. Ihr fehlt das Moment des „Lebendigen“, wodurch sich die eigentliche „Schönheit“ eines Kunstwerkes auszeichnet. Dieses allein zeichnet sich durch „Wahrheit“ und „Schönheit“ aus.

Der dritte Abschnitt führt diesen Gedanken weiter aus, und wendet ihn zu einer individuellen Erfahrung um. Das Münster wird zu einem Paradigma einer gewandelten Kunstauffassung:

Als ich das erstmal nach dem Münster ging, hatt' ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntnis guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen. Unter der Rubrik Gotisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymischen

³²² Nach Knopp: Zu Goethes Hymnus, S. 626, handelt es sich bei den zuletzt zitierten Worten um „Anspielungen auf Piranesi-Stiche: so wird man an dessen Wiedergabe der Spolienfassaden römischer Villen denken dürfen – etwa der Gartenseite der Villa Medici, [...] oder [...] an Ruinendarstellungen antiker Tempel, wie etwa den Tempio de Bacco.“

³²³ In der Rezension von Sulzers Schrift *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet*, die 1772/1773 erschienen war, schreibt Goethe in ähnlichem Sinne (DjG³ III, S. 95): „Er bedenke, daß er sich durch alle Theorie den Weg zum wahren Genusse versperrt, denn ein schändlicheres Nichts als sie ist nicht erfunden worden.“

³²⁴ Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³ III, S. 104.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladendem jemals durch den Kopf gezogen waren.³²⁵

In diesem Textpassus werden Äußerungen Johann Georg Sulzers herangezogen, um den eigenen Standpunkt gegenüber der zeitgenössischen Ästhetik zu profilieren: Die von Goethe inkriminierte Kunst der Aufklärung, die vor allem das Geschmacksurteil zur letzten Instanz der Beurteilung von Kunstwerken erhoben hatte, wird von Goethe polemisch attackiert.³²⁶ Goethe bezieht sich daher unmittelbar auf Sulzers Definition des Geschmacks und seiner Bestimmung der „Gotik“, die er in seiner *Theorie der schönen Künste* geboten hat: „Man bedient sich dieses Beiworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack anzudeuten, wiewohl der Sinn des Ausdrucks selten genau bestimmt wird.“³²⁷ Sulzers Verurteilung der Gotik nimmt Goethe zum Anlaß, die Bedeutung der gotischen Kunst anhand der unmittelbaren Begegnung mit dem Straßburger Münster zu revidieren. Im Rahmen einer weiteren Epiphanie wird dies weiter ausgeführt:

Da offenbarte sich mir, in leisen Ahnungen, der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du? Lispelt' er mir entgegen. Alle diese Massen waren notwendig, und siehst du sie nicht in 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. Und so schied er von mir, und ich versank in teilnehmende Traurigkeit.³²⁸

Wie auch Herder in seinen Überlegungen zur Baukunst dem Staunen vor den immensen Gewölben eine große Bedeutung beigemessen hat,³²⁹ so bedient sich auch Goethe hier

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Im Brief vom 24. November 1768. DjG³ I, S. 259 berichtet er seinem Lehrer Adam Oeser von seiner vergeblichen Mühe, den „guten Geschmack zu predigen“. Bei dieser Gelegenheit habe er „erfahren, dass weitausgebreitete Gelehrsamkeit tiefdenkende spitzfündige Weisheit, fliegender Witz und gründliche Schulwissenschaften, mit dem Guten Geschmacke sehr heterogen sind.“

³²⁷ Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. III, S. 432.

³²⁸ Goethe: *Von deutscher Baukunst*. DjG³ III, S. 104 f.

³²⁹ Vgl. meine Ausführungen im vorangegangenen Kapitel.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

dieses aristotelisch-platonischen Motivs, um darzustellen, daß sich erst im Moment des Staunens dem Betrachter die Gesetzmäßigkeiten des Kunstwerks erschließen. Auch hier hat das „Staunen“ also eine konstitutive Bedeutung für die Kunsterfahrung. Daß Goethe um die epistemologische Funktion des Staunens wußte, wird aus zahlreichen Belegen deutlich, die an diese Tradition anknüpfen.³³⁰ Denn daß nur „derjenige, der „mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will“, „den Zugang in das innere Heiligthum“³³¹ findet, war ihm ein unumstößlicher Grundsatz. Während die anderen Kirchen eine willkürliche Größe darstellen, erkennt das betrachtende Subjekt die korrespondierenden Momente an der Fassade: „Notwendigkeit“ und „Stimmigkeit“ zeichnen die gotische Architektur aus. An dieser Stelle werden Begriffe verwendet, die auf den Bereich der Harmonie und der Ausgewogenheit aller Teile zielen („antwortet“ „alles notwendig“).

Aber auch die künstlerische Produktion wird in diesem Textpassus reflektiert: Das Prinzip des Kunstschaffens wird dabei mit dem Begriff der Kraft umschrieben.³³² Ein Begriff also, den Goethe aus verschiedenen Quellen rezipiert hat. Zum einen verweist dieser auf den Begriff der *ενέργεια* und auf den auch im achtzehnten Jahrhundert häufig gebrauchten Topos des *furor poeticus*³³³, den Goethe insbesondere aus seiner Pindar-Lektüre kannte.³³⁴ Zum anderen dürfte Goethe der Kraft-Begriff auch aus der Philosophie Spinozas bekannt gewesen sein. Bezeichnet doch die spinozistische Formulierung der *natura naturans*³³⁵, ein der Natur inhärentes dynamisches Schaffensprinzip.

Das gegen jegliches Regelwissen verstoßende Münster wird damit zum Inbegriff eines Werks des Genies. Die von Sulzer getadelte gotische Baukunst wird von dem Betrachter als ein harmonisches Ganzes, als ein in sich „Notwendiges“ wahrgenommen. Daß das Werk als ein Unvollendetes erscheint, wird dem Betrachter jedoch auch bewußt. Es stellt ein

³³⁰ Vgl. hierzu die von Ernst Grumach: Goethe und die Antike. 2 Bde., Berlin 1949, hier Bd. II, S. 764 zusammengestellten einschlägigen Äußerungen Goethes über das Staunen.

³³¹ Goethe: Zu brüderlichem Andenken Wielands. WA I / 36, S. 328.

³³² Wenig aufschlußreich zu dieser Thematik ist der Aufsatz von Roland Krebs: Herder, Goethe und die ästhetische Diskussion um 1770. Zu den Begriffen „*énergie*“ und Kraft in der französischen und deutschen Poetik. In: GJb 112 (1995), S. 83-96.

³³³ Mauro Ponzi: Goethe und Pindar. In: Bernd Witte, Mauro Ponzi (Hrsg.): Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums. Berlin 1999, S. 21-37, bes. S. 57.

³³⁴ Vgl. Goethes Brief an Herder vom 10. Juli 1772 DjG³ II, S. 255: „Über den Worten Pindars *επικρατειν δυνασθαι* ist mir's aufgegangen. Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Kraft lenkst, den austretenden herbei, den aufbäumenden hinabpeitschest, und jagst und lenkst, und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst, bis alle sechzehn Füße in einem Takt ans Ziel tragen – das ist Meisterschaft, *επικρατειν*, Virtuosität.“ Goethe zitiert eine Stelle Pindars (Nem. VIII 4,5) als Interpretationsschlüssel seiner Poetik.

³³⁵ Spinoza: Opera / Werke. Lateinisch und deutsch. Hrsg. v. Konrad Blumenstock. 4 Bde. Darmstadt 1967, hier Bd. II, S. 163 ff.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

ästhetisches Problem dar, das der junge Goethe literarisch ausgestaltet hat. Die Trauer, um das unvollendete Bauwerk wird mit einer Interjektion („ach“) eingeleitet. Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit des Begonnenen werden betont. Die Diskrepanz zwischen ursprünglicher Intention und Realisierung erscheint als ein ästhetisches Problem, das erst im weiteren Verlauf des Textes durch eine adäquate Betrachtung des Kunstwerks gelöst wird. Natur und Kunst erscheinen in dieser Betrachtung als zwei bedeutsame Äquivalente ästhetisch-kontemplativer Betrachtung:

Bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Öffnungen wohnen, der Sonne entgegenjauchzten und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch' leuchtet er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis auf's geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen.³³⁶

Merkwürdigerweise schweigen gerade die historisch-kritischen Kommentare zu dieser zentralen Stelle des Essays. In der Forschungsliteratur wurde von Wendelin Schmidt-Dengler vorgeschlagen, daß dem „Genius“ die Aufgabe zufalle „die Harmonie in dem, dem Schein nach Disproportionierten erkennen zu lassen“³³⁷. Auch Wolff bezeichnet den Text als „die Apotheose der inneren Notwendigkeit und der allein daraus resultierenden >wahren< Schönheit des Münsterbaus“³³⁸. Sicherlich läßt sich auch dieser Textpassus in die im achtzehnten Jahrhundert gängige Genielehre, nach welcher der Mensch mit einem *ingenium* beseelt ist, lesen, das ihn zur Hervorbringung von Kunst in die Lage setzt. Am deutlichsten hat Goethe dies in *Wandrer's Sturmlied* mit der ritornellähnlichen Wiederholung „Wen du nicht verlässest“³³⁹ ausgedrückt.³⁴⁰

Entscheidender dürfte jedoch sein, daß Goethe die ästhetische Erfahrung der Kathedrale als Mysterium darstellt. Der für die Mysterienreligion konstitutive Aspekt, wie die geheime

³³⁶ Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³ III, S. 105 f.

³³⁷ Schmidt-Dengler: Genius. Zur Wirkungsgeschichte, S. 146.

³³⁸ Wolff: Streitbare Ästhetik, S. 141.

³³⁹ Goethe: Wandrer's Sturmlied. DjG³ II, S. 228. Vgl. dazu auch Gerhard Buhr: Die Leiden des jungen Werthers und der Roman des Sturm und Drang. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Handbuch des deutschen Romans. Düsseldorf 1983, S. 226-243 u. S. 618-621.

³⁴⁰ Der von Goethe verwendete Begriff des Genius könnte aber auch als das zeugende Prinzip des Bauwerks aufgefaßt werden. So führt auch Benjamin Hederich: Gründliches Mythologisches Lexikon, Sp. 1142-1146, hier Sp. 1142 die Etymologie des Begriffs „Genius“ folgendermaßen aus: „Dieser [der Begriff „Genius“] stammet von dem alten lateinischen Worte Geno für Gigno her, und ist diesem vermeynten Gotte gegeben worden, entweder alsofort einen ieden nach seiner Zeugung in seinen Schutz nehmen soll [...] oder weil er uns selbst zeuget, oder mit uns gezeuget wird.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Übergabe eines Wissens (paradosis) an den Neophyten bzw. mystes, ist auch in Goethes Text zu erkennen.³⁴¹ Die Initiation durch den Genius erfolgt während der „Dämmerung“:

Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug' mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Teile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen!³⁴²

Die Dämmerung ist offenbar, wie sich an dieser Textstelle zeigt, für den Rezipienten ein vom Gefühl geprägtes Zwischenreich der Erkenntnis, das demnach zwischen der Verstandestätigkeit („forschendes Schauen“), das sich um Klarheit in der Erscheinungswelt bemüht, und dem Gefühlsbereich („vor meiner Seele“), durch das Kunstwerk zu einer sich durch Einfachheit und Größe auszeichnenden („einfach und groß“) Einheit wird, ausgezeichnet.³⁴³ Die wiederholte Betrachtung des Dombaus während der Dämmerung wird damit konstitutiv für den einsetzenden Genuß und die Erkenntnis der Eigengesetzmäßigkeiten der Kathedrale. Die Dämmerung übt also nicht eine „nivellierende Wirkung“³⁴⁴ auf den Betrachter aus. Denn erst in ihr erschließt sich dem Betrachter das Kunstwerk als ein ganzes, erst in ihr wird, wie Goethe auch später in *Dichtung und Wahrheit* betonte, das Werk als ein erhabenes Kunstwerk erkannt,³⁴⁵ erst durch sie wird der Betrachter zum „Genuß“ und zur „Erkenntnis“ geführt.

Die Initiation in das Kunstwerk durch den Genius führt dabei zu einer gänzlich anderen Betrachtungsweise und Einstellung gegenüber dem gotischen Bauwerk: Der „erste Eindruck“ von dem „kraustborstigen Ungeheuer“ wird vollständig revidiert durch die Bestimmung seiner organischen Struktur. Dazu gehört zum einen die inhärente Teleologie der „Massen“, die zu einer Ganzheit („alles zweckend zum Ganzen“) führen sollen. Und

³⁴¹ Burkert: Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt, S. 49 f.

³⁴² Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³ III, S. 105.

³⁴³ Zur Bedeutung der Dämmerung in Goethes Frühwerk vgl. Gerhard Sauder: Goethes Ästhetik der Dämmerung. In: Matthias Luserke (Hrsg.): Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven. Göttingen 2001, S. 45-55 und Ernst Osterkamp: Dämmerung. Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe. In: Waltraud Wiethölter (Hrsg.): Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft. Tübingen, Basel 2001, S. 45-161.

³⁴⁴ Wolff: Streitbare Ästhetik, S. 232.

³⁴⁵ So schreibt Goethe in *Dichtung und Wahrheit*. MA 16, S. 245: „Wie das Erhabene von Dämmerung und Nacht, wo sich die Gestalten vereinigen, gar leicht erzeugt wird, so wird es dagegen vom Tage verscheucht, der alles sondert und trennt, und so muß auch durch jede wachsende Bildung vernichtet werden, wenn es nicht glücklich genug ist, sich zu dem Schönen zu flüchten und sich innig mit ihm zu vereinigen, wodurch denn beide gleich unsterblich und unverwüsthlich sind.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

ebenso auch, daß das Werk nicht als etwas Artifizielles, sondern als ein Werk der „Natur“ dem Betrachter erscheint. Als etwas Gebildetes („alles Gestalt“) wird die unorganische Materie als etwas Organisches gedeutet. Die ästhetische Erkenntnis läßt sich nicht über „tote“ Begriffe erfassen, wie Goethe gegenüber Sulzer ausgeführt hatte. Vielmehr wird im „Genuß“ als einer individuellen Erfahrung die Dignität des Werkes erfahren.³⁴⁶

Die Betrachtung des Kunstwerks löst dabei beim Betrachter nicht mehr bloß sinnliches Wohlgefallen und sittliche Erbauung aus, sondern eine unvergleichliche „himmlisch-irdische Freude“³⁴⁷. Dem Rezipienten wird angesichts einer solchen Intensivierung des ästhetischen Genusses konsequent eine neue Einstellung gegenüber dem künstlerischen Genie und seinem Werk zuteil: Die wahren Liebhaber treten nunmehr „anbetend vor das Werk des Meisters“³⁴⁸. Je mehr die allein wahre und ewige Schönheit im genialen Kunstwerk erreicht wird, je mehr sich das Genie mit der „himmlischen Schönheit“ vereint, „desto tiefgebeugter stehen die Betrachter da und beten an den Gesalbten Gottes.“ Hier wird also eine Auratisierung von Künstler und Kunstwerk vollzogen.³⁴⁹ In Anlehnung an das in der Mystik häufig gebrauchte Bild des Tropfens, durch den der gläubige Mensch Gott erfährt³⁵⁰, wird der Abschnitt beendet:

Deinem Unterricht dank' ich's, [...] daß in meine Seele ein Tropfen sich senkte der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und gottgleich sprechen kann: es ist gut!

Es erfolgt in diesen Zeilen somit eine Danksagung für die „Belehrung“ durch den „Genius“. Durch die gewonnenen Erkenntnisse gewinnt der Betrachter eine „Gemütsruhe“. Wie Gott, womit Goethe wiederum einen alttestamentlichen Gedanken aufgreift, nachdem der Mensch

³⁴⁶ So interpretiert Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. 2 Bde. Heidelberg ³2004 (= Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte [Folge 3], Bd.210), hier Bd. I, S. 194 den Passus folgendermaßen: „Das Wort >Genuß< hat in diesem Kontext die religiös-mystische Bedeutung einer auf ekstatischer Kommunikation beruhenden Teilhabe.“

³⁴⁷ Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³ III, S. 105.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ In diesem Sinne schreibt Schmidt: Geschichte des Geniegedankens, Bd. I, S. 193 f.: „Das Genie erhält die Aura des Heiligen, das Verhältnis zur Kunst steigert sich zur Kunstreligion.“

³⁵⁰ Zum Bild des >Tropfens< vgl. Friedrich Ohly: Tau und Perle. In: Ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, S. 274-292, bes. S. 277 f.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Gottes Ebenbild ist (imago dei)³⁵¹, kann der Mensch auf ein solches Kunstwerk blicken und seinen Wert als „gut“ ansehen.

Goethes Bestimmungen des Genies in *Von deutscher Baukunst* sind jedoch noch weitreichender. Obgleich die „trefflichen Menschen“, also die Rezipienten angesprochen werden, denen – wie es anerkennend heißt – „die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward“, so ist das Genie in der Gestaltung des Kunstwerks jedoch unabhängig von diesen. Der „Genius“, so heißt es,

will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröte, empor gehoben und fortgerückt werden. Seine eigne Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend, wie der Löwe des Gebürges auseilt auf Raub.³⁵²

Der Bildungsweg des Genius wird hier wiederum mit biblischen Motiven nachgezeichnet, wie die Formulierungen von dem „Löwen des Gebürgs“ und der „Flügel der Morgenröte“ zeigen.³⁵³ Dem einzig aus der eigenen Subjektivität schöpfenden Genius gerät aber auch alle Vorbildlichkeit zur Gefahr einer Lähmung der Kreativität: „Schule und Principium fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit.“ Von dem Gesichtspunkt schöpferischer organischer Einheit aus attackiert er das überkommene Prinzip der Orientierung an beispielhaften Mustern: „Vor ihm [dem Genius] mögen einzelne Menschen einzelne Teile bearbeitet haben. Er ist der erste aus dessen Seele die Teile, in Ein ewiges Ganze zusammen gewachsen, hervortreten.“³⁵⁴ Dem Genius gelingt es folglich, die „einzelnen Teile“ eines Kunstwerks zu einem Ganzen zu verbinden. Wie aus Goethes Brief an den Straßburger Theologie-Studenten Röderer vom 21. September 1771 hervorgeht, wird dies insbesondere auch von der Baukunst gefordert:

Das größte Meisterstück der deutschen Baukunst, das Sie täglich vor Augen haben, das Sie mit Muse bey genialischen Stunden durchdenken können, wird Ihnen nachdrücklicher als ich sagen, daß der große Geist sich hauptsächlich vom kleinen darin unterscheidet, daß sein Werk selbständig ist, daß es ohne Rücksicht auf das was andre gethan haben, mit seiner Bestimmung

³⁵¹ Vgl. zu dieser Thematik die ausführliche Analyse von I. Mose 1, 26 durch Oswald Loretz: Die Gottebenbildlichkeit des Menschen. München 1967, S. 42-63. Ebenso auch Gerhard von Rad: Das erste Buch Mose. Genesis. Göttingen 111981 (= Das Alte Testament Deutsch; Bd. 2/4), S. 36-40.

³⁵² Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³ III, S. 105.

³⁵³ Vgl. Ps. 139,9 und 4. Mos. 23,24.

³⁵⁴ Goethe: Von deutscher Baukunst. DjG³ III, S. 105.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

von Ewigkeit her zu coexistieren scheine; da der kleine Kopf durch übelangebrachte Nachahmung, seine Armuth und seine Eingeschränktheit auf einmal manifestirt.³⁵⁵

Die Autonomie, die einem Kunstwerk zukommt, wird somit betont. Denn nicht durch gelehrtes Wissen, wofür in der Aufklärung im allgemeinen die Vorstellung des poeta doctus stand, wird ein Kunstwerk ausgeführt. Vielmehr ist es die individuelle Kreativität des Künstlers, die ein solches hervorbringt. Aus Goethes Sicht geht es um das aus der aristotelischen Tradition überkommene ästhetische Postulat der Mimesis, das in einer verfälschenden Weise im achtzehnten Jahrhundert angewandt wurde.³⁵⁶ Der Baumeister schafft hingegen nicht mimetisch, sondern analog zur Natur, beziehungsweise „wie“ diese. Noch deutlicher als in *Von deutscher Baukunst* hat Goethe diesen Gedanken in seiner Rezensionen für die *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* hervorgehoben, wenn er wiederum gegen die mimetische Kunstauffassung Sulzers einwendete: „Wo ahmt der Tonkünstler nach? Wo der Baumeister? Wir glauben überhaupt, daß das Genie nicht der Natur nachahmt, sondern selbst schafft wie die Natur.“³⁵⁷

Der darauf folgende Passus bietet hingegen eine rezeptionsästhetische Bestimmung des Kunstwerks. In einer moralisierend-didaktischen Erklärung an einen Jüngling – auch dies erinnert wiederum an den belehrten Jüngling in Herders *Vierten Kritischem Wäldchen* – werden nunmehr die Kunstgesetze beschrieben:

Aber zu dir, teurer Jüngling, gesell ich mich, der du bewegt dastehst, und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schiltst, daß ich da Schönheit sehe, wo du nur Stärke und Rauheit siehst. Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schöneitelei, dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt deine kränkelnde Empfindung, nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht war! Denn in dem Sinne, darin es wahr sein könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph.³⁵⁸

³⁵⁵ Goethes Brief an Gottfried Roederer am 21. September 1771. DjG³ II, S. 62 f.

³⁵⁶ Zu den geistesgeschichtlichen Grundlagen in denen Goethes Verständnis zu stehen kommt, vgl. Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, S. 400 – 404. – Für das achtzehnte Jahrhundert vgl. Martin Fontius: *Das Ende einer Denkform. Zur Ablösung des Nachahmungsprinzips im 18. Jahrhundert*. In: *Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems*. Berlin/Weimar 1981, S. 189-238, bes. S. 190 ff. und Hans Blumenberg: *>Nachahmung der Natur<*. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen. In: *Studium generale* 10 (1957), S. 266-283.

³⁵⁷ Goethe: *Beitrag zu den Frankfurter Gelehrten Anzeigen*. DjG³ III, S. 94 f.

³⁵⁸ Ders.: *Von deutscher Baukunst*. DjG³ III, S. 106.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Die Thematik, die Goethe mit diesen Worten reflektiert, betrifft wiederum die Kunstauffassung der Aufklärung. Sie wendet sich zum einen gegen eine bloß empfindsame Kunstbetrachtung („laß die weiche Lehre neuerer Empfindung“) und zum anderen gegen die „unphilosophische“ Vorstellung, die vor allem Batteux und Sulzer vertreten haben, nämlich, daß die Kunst zur bloßen Verschönerung dienen soll, womit sie gleichsam nur eine dekorative Funktion übernehmen würde. Demgegenüber entwirft der junge Goethe seine Vorstellungen von der charakteristischen Kunst, die deutlich an die zeitgenössische Erhabenheitsästhetik anknüpft.³⁵⁹ Goethe schreibt:

Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch, so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer, als die Schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben, seine Cocos, seine Federn und seinen Körper.³⁶⁰

Die von Goethe inaugurierte Kunst entzieht sich aufgrund ihrer nicht gleichmäßig gebildeten Struktur den gängigen Vorstellungen von den schönen Künsten.³⁶¹ Sie ist bereits in den Ursprüngen der Menschheit ausgebildet worden. Im Naturzustand hat der Mensch – nachdem er seine Bedürfnisse befriedigt hat – sich auf eine neue Stufe durch die Hervorbringung von Kunstwerken gestellt. Diese Kunstart – auch diese ist als „Bildende Kunst“ anzusehen – wird von Goethe als „charakteristische Kunst“ proklamiert:

Diese charakteristische Kunst, ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie

³⁵⁹ Vgl. Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Hrsg. v. J. T. Boulton. London 1958, S. 124: „sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small: beauty should be smooth, and polished; the great, rugged and negligent.“ Zum Begriff des Erhabenen, der von Goethe sehr selten verwendet wird vgl. auch die Studie von Hans-Jürgen Schings: Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen bei Goethe. In: Eijiro Iwasaki (Hrsg.): Begegnung mit dem >Fremden<: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten Kongresses. Tokyo 1990, S. 15-26.

³⁶⁰ Goethe: Von deutscher Baukunst. DJG³ III, S. 106.

³⁶¹ Herbert von Einem sieht in Goethes Worten eine erste Aufwertung des zu „jener Zeit sonst noch ganz verschlossenen Gebiet[s] der primitiven Kunst der Naturvölker – von dem Begriff der >bildenden Kraft< her ist auch sie Kunst so gut wie die Kunst der Griechen“. (HA XII, S. 570) Dem schließt sich auch Irmscher, Nachwort, S. 192 an, wenn er hervorhebt, daß Goethe mit dem Begriff der >bildenden Natur< „die seiner Zeit selbstverständliche Ansicht zerstöre, daß ästhetisch relevante Kunst untrennbar sei von der Hervorbringung des Schönen.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

aus rauher Wildheit, oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig.

Noch entschiedener als zuvor drückt der Begriff des Charakteristischen hier eine nicht heteronom bestimmte Kunstauffassung aus.³⁶² Mit diesem Begriff bezeichnet Goethe seine neue Kunstauffassung, die in seinen vorangegangenen Ausführungen, die mit der Charakterisierung des Münsters als eines scheinbar „krausborstigen Ungeheuers“ begonnen hatten. Es handelt sich um eine ausschließlich vom Subjekt ausgehende schöpferische Leistung, die sich nicht an Normen orientiert. Der Begriff des Charakteristischen drückt demnach das Eigenwillige dieses Kunstwerks aus. Es ist Ausdruck eines vitalen Kunstschaffens, dessen Ursprünge sowohl in einer frühzeitlichen Naturverbundenheit zu suchen sind („aus rauher Wildheit“) als auch im Bereich sublimierter Empfindsamkeit („aus gebildeter Empfindsamkeit“) auftreten können. Die „charakteristische Kunst“ wird daher als die „einzig wahre“ bezeichnet, die nur das Genie zu schaffen vermag. Die Jünglings- mit der Geniethematik verbindend wird daher der Schluß des Essays zu einer Apotheose des Schöpfers dieser Kunst gestaltet:

Heil dir, Knabe! Der du mit einem scharfen Aug für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit an allen Gestalten zu üben. Wenn denn nach und nach die Freude des Lebens um dich erwacht, und du jauchzenden Menschengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlst; das mutige Geschrei des Winzers, wenn die Fülle des Herbsts seine Gefäße anschwellt, den belebten Tanz des Schnitters, wenn er die müßige Sichel hoch in den Balken geheftet hat; wenn dann männlicher, die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden in deinem Pinsel lebt, du gestrebt und gelitten genug hast, und genug genossen, und satt bist irdischer Schönheit, und wert bist auszuruhen in dem Arme der Göttin, wert an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebar; nimm ihn auf, himmlische Schönheit, du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit er die Seligkeit der Götter auf die Erde.³⁶³

Dieser Textpassus ist sehr unterschiedlich ausgelegt worden. Während Hermann August Korff noch in seiner geistesgeschichtlichen Darstellung vom *Geist der Goethezeit* vermutete, daß in der Formulierung „mehr als Prometheus“ der „Keim“ für die

³⁶² Vgl. zur Bedeutung dieses Begriffs im achtzehnten Jahrhundert die Studien von Ferdinand Denk: *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*. München 1925, S. 22-26 und Eudo C. Mason: *Schönheit, Ausdruck und Charakter im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts*. In: *Geschichte – Deutung – Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag Werner Kohlschmidts*. Hrsg. v. Maria Bindschedler und Paul Zinsli. Bern 1969, S. 91-108.

³⁶³ Goethe: *Von deutscher Baukunst*. DJG³ III, S. 107.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Fortentwicklung der geniezeitlichen Kunstauffassung zur klassischen liege,³⁶⁴ hat Ernst Beutler die von Goethe gebrauchte Formulierung als „Anruf an den Künstler als prometheischer Schöpfer, als >second maker< interpretiert.³⁶⁵ Als eine Sehnsucht nach einem neuen Messias hat Hellmuth Sudheimer den Text gelesen.³⁶⁶ Herbert von Einem hat in seinem grundlegenden Kommentar für die Hamburger Ausgabe den Text im Hinblick auf die mythischen Anspielungen ausgelegt:

Die Schlußapotheose vergleicht den Künstler mit Herkules und Prometheus. Als Herakles nach heldenhaftem Leben unter unsäglichen Qualen den Flammentod gestorben war, empfing den Vergötterten im Olymp Athene und geleitete ihn zu Hera. Hera gab ihm ihre Tochter Hebe, die Göttin der ewigen Jugend, zur Gemahlin.³⁶⁷

Diese also auf Einzelaspekte des Textpassus gerichteten Interpretationen betonen jedoch gemeinsam den Genie-Gedanken dieser Zeilen. Karl Eibl hat jedoch rekonstruieren können, daß die Figur des Prometheus stets „mit einem Defizit [erscheint], das der Ergänzung bedarf“. Demnach bezeichnet „die Chiffre Prometheus“ auch im Baukunst-Aufsatz „den Heroismus der Unerlöstheit, Aufbegehren und Selbsttätigkeit unter der Signatur des gegenwärtigen Weltzustandes. Der Mangel des Prometheus ist der Mangel Adams. Wer „mehr als Prometheus sein und leisten soll, muß den Sündenfall überwinden.“³⁶⁸ Diese typologische Lesart kann daher auch auf den >puer< aus Vergils vierter Ekloge zurückgeführt werden.³⁶⁹ Nach dieser besitzt die Knabensymbolik einen verweisenden Charakter. In der Geistesgeschichte wurde diese Symbolik auf den *Christus Soter* bezogen.³⁷⁰ Im Kontext des Schlußpassus des Goetheschen Essays verweist dies wiederum auf das „prometheische“ Genie.

³⁶⁴ Hermann August Korff: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 4 Bde. mit Registerband. Leipzig ⁸1966, hier Bd. I, S. 156.

³⁶⁵ Ernst Beutler: Von deutscher Baukunst, S. 261.

³⁶⁶ Hellmuth Sudheimer: Der Geniebegriff des jungen Goethe. Berlin 1935, S. 64.

³⁶⁷ Herbert von Einem: Nachwort. In: HA XII, S. 572.

³⁶⁸ Karl Eibl: „...Mehr als Prometheus...“. Anmerkung zu Goethes >Baukunst<-Aufsatz. In: Jahrbuch der Schillergesellschaft 25 (1981), S. 238-248, hier, S. 242.

³⁶⁹ So schreibt Vergil: Ecloga IV. In: P. Vergili Maronis Opera. Recognovit brevis adnotatione critica instruxit Fredericus Arturus Hirtzel. Oxford 1956, [o. S.]: „Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. / iam redit Virgo, redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto.“ Zur Wirkungsgeschichte

³⁷⁰ Vgl. dazu Eduard Norden: Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee. Darmstadt ⁴1969, S. 9 f.

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

Eibls Lesart des typologischen Deutungszusammenhangs der Prometheus-Mythe ist bestechend. Sie ist freilich noch um einige Aspekte zu ergänzen. Daß das Bild des Knaben gleichwohl grundsätzlich mit dem Bereich des Prometheischen verbunden ist, geht aus Hederichs *Gründlichem mythologischem Lexicon* hervor.³⁷¹ Zudem taucht das Knaben-Motiv auch in der Prometheus-Hymne auf. Der „Disteln köpfende Knabe“³⁷² steht damit wiederum mit Prometheus in Verbindung.³⁷³ Wie daher *Von Deutscher Baukunst* mit dem Sendschreiben *Zum Schakespeares-Tag* die Eröffnung mit dem Prometheus-Motiv gemein hat, so wird sie auch in thematischer Hinsicht mit ihm beendet.³⁷⁴ Die Anrufung des „Knaben“, der „wert“ ist, „auszuruhen in dem Arme der Göttin, wert an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebar“, dient augenscheinlich als *exhortatio* zur Vergötterung des selbstbestimmten genialen Künstlers. Damit wird die Thematik des Eingangs aufgegriffen – und thematisch abgewandelt. War dort von der Nichtigkeit des Menschen im Anblick des Kunstwerks des Genies die Rede, so wird hier in den Schlußzeilen von *Von deutscher Baukunst* der Künstler mit einer mythischen Größe in Beziehung gesetzt.

Goethes >Baukunst< - Aufsatz stellt somit eine geschlossene Abhandlung dar. Am Beginn steht das Versprechen eines Denkmals für Erwin von Steinbach: „wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitzthümer gelangen würde“. Am Ende steht ein Blick in das künftige Leben des Knaben mit Bildern von „Arbeit“ und „Menschengenuß“, von der Ernte, die der schöpferische Künstler einbringt. Als Ziel ist ihm ein Dasein beschieden, das „zwischen Göttern und Menschen“ dem „vergötterten Herkules“ nach seinem Heldenleben zu teil wird. Der Babelgedanke bildet den Anfang und das Prometheus-Thema das Ende des Essays. Beide Aspekte verhalten sich komplementär zu einander.³⁷⁵

In dem Aufsatz wird Erwin von Steinbach zum alleinigen Erbauer des Münsters durch Goethe stilisiert. Sein Werk, das Straßburger Münster hebt sich vom „düstern Pfaffenschauplatz des *medii aevi*“ ab. Gegen die historische Wirklichkeit, wie sie Goethe in

³⁷¹ Vgl. Hederich: *Gründliches mythologisches Lexicon* Sp. 2090-2098, hier Sp. 2092.

³⁷² Goethe: Prometheus. DjG³ III, S. 78.

³⁷³ Vgl. dazu auch Pierre Grappin: Goethe et le mythe de Prométhée. In: *Études Germaniques* 20 (1965), S. 243-258 und Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main 1979, S. 233 f.

³⁷⁴ Goethe: *Zum Schakespeares-Tag*. DjG³ II, S. 85: „Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe [...] und mehr als Prometheus leit er die Seeligkeit der Götter auf die Erde.“

³⁷⁵ So schreibt Knopp: Zu Goethes Hymnus, S. 650: „Sie sind komplementär aufeinander bezogen: der den Zorn Gottes herausfordernde Turmbau des Alten Testaments und der gestrafte Prometheus der griechischen Mythologie, der die Menschen an den Gütern der Götter teilhaben lassen wollte.“

III. Architekturvorstellungen von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang

seinen Quellen vorgezeichnet fand, löst er die gotische Kathedrale von ihren mittelalterlichen Entstehungsbedingungen im zwölften und dreizehnten Jahrhundert. Auf dem Hintergrund der polemisch bekämpften Aufklärungsästhetik entwickelt Goethe im Rahmen seines Aufsatzes eine „charakteristische Kunstauffassung“. Diese wird gegen Ende des Aufsatzes eingeführt. Sie stellt gleichsam einen Gegenentwurf zu tradierten ästhetischen Vorstellungen dar.

IV.1 Wilhelm Heinses Architektur- und Ruinenästhetik

Johann Jakob Wilhelm Heinses Aufzeichnungen zur Architektur sind in der Forschung bislang nicht eingehend untersucht worden. Im Vordergrund stand vor allem die Ästhetik und das Italienbild dieses Autors, das zwar auch seine Deutungen von Bauwerken mit einschloß, jedoch mehr auf die Äußerungen über Malerei und Plastik beziehungsweise seine Naturanschauung gerichtet war. Dabei wurde zum einen die Genese und Eigenart dieses Bildes vor allem anhand der Briefe und Schriften zwischen 1774 und 1787, also zwischen der Publikation des Epos *Laidion und die eleusinischen Geheimnisse* und der Veröffentlichung des Romans *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, untersucht.³⁷⁶ Und zum anderen war es die in den *Düsseldorfer Gemäldebrieffen* und den Kunstgesprächen im *Ardinghello* entworfene Ästhetik, die die Forschung bislang am meisten beschäftigt hat.³⁷⁷ Dieses mangelnde Interesse ist nicht zuletzt auch auf Heinses eigenem Umgang mit seinen Notizen zur Baukunst zurückzuführen.³⁷⁸ Seine Beschreibung des Straßburger Münsters, die einzige überlieferte Notiz über ein Bauwerk vor seiner Italienischen Reise, hat er niemals

³⁷⁶ Für diesen Zeitraum stellt die positivistische Arbeit von Albert Zippel: Wilhelm Heinses und Italien. Jena 1930 Heinses Äußerungen über Italien zusammen. Im Rahmen einer grundlegenden Studie hat Hanno-Walter Kruft: Wilhelm Heinses Italienische Reise. In: DVjs 41 (1967), S. 82-97 die Wandlungen in der Heinseschen Ästhetik untersucht ohne jedoch Heinses Aufzeichnungen zur Architektur zu würdigen. – Hans Zeller: Wilhelm Heinses Italienreise. DVjs 42 (1968), S. 23-54 zieht vor allem Parallelen zwischen Winckelmanns und Heinses Italienaufenthalt. – Peter Michelsen: Das Italienbild in Wilhelm Heinses Ardinghello. In: Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Klaus Heitmann und Teodoro Scamardi (= Reihe der Villa Vigoni; Bd. 9). Tübingen 1993, S. 37-48 und Heinrich Macher: Heinses Ardinghello als Ergebnis seiner Italienreise. In: Klaus Manger (Hrsg.): Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Tübingen 1997 (= Reihe der Villa Vigoni; Bd. 11), S. 153-179 gehen hingegen in ihren Studien mehr auf die Naturvorstellung ein.

³⁷⁷ Karl Detlev Jessen: Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Zugleich ein Beitrag zur Quellenkunde des Ardinghello. Berlin 1901 (= Palaestra 21) hat vor allem die italienischen Quellen für Heinses Ardinghello rekonstruiert. Die Untersuchungen von Rita Terras: Wilhelm Heinses Ästhetik. München 1972, untersucht vor allem Heinses Ästhetik im Kontext des achtzehnten Jahrhunderts und weist vor allem auf Parallelen und Differenzen zu Mendelssohn und Lessing hin. Max L. Baeumer: Winckelmann und Heinses. Die Sturm- und Drang-Anschauung von den bildenden Künsten. Stendal 1997 (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft; Bd. 14) hat aus Nachlaßnotizen Heinses die Exzerpte von Winckelmann-Schriften untersucht. Unberücksichtigt läßt auch Gerhard Sauder: Fiktive Renaissance: Kunstbeschreibungen in Wilhelm Heinses Roman „Ardinghello“. In: Silvio Vietta (Hrsg.): Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik. Stuttgart 1994, S. 61-73 Heinses Aufzeichnungen zur Architektur.

³⁷⁸ Heinses Briefe, Aufzeichnungen und Werke werden im folgenden grundsätzlich zitiert nach der Ausgabe von Wilhelm Heinses: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Carl Schüddekopf und Albert Leitzmann. 10 Bde. Leipzig 1902-1925 (im folgenden zitiert als SW). Lediglich der Roman *Ardinghello* wird nach der grundlegenden Edition Baeumers wiedergegeben: Wilhelm Heinses: Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe. Mit 32 Bildtafeln, Textvarianten, Dokumenten zur Wirkungsgeschichte, Anmerkungen und einem Nachwort hrsg. v. Max L. Baeumer. Stuttgart ²1998 (im folgenden zitiert als WHA).

veröffentlicht.³⁷⁹ Und von seinen zahlreichen Aufzeichnungen über die Baukunst während der Reise (1780-1783) sind nur äußerst wenige in die Kunstgespräche des *Ardinghello* eingegangen.³⁸⁰ Weitere Publikationen zur Architektur hat er wohl niemals geplant.³⁸¹ Darüber hinaus dürfte es aber auch Goethes vielzitierte Verurteilung von Heineses Kunstanschauung gewesen sein,³⁸² welche die Forschung davon abgehalten hat, diese näher zu untersuchen. Wie langsam diese sich nämlich von Goethes Verdikt gelöst hat, mögen drei Äußerungen belegen: Waren die Kunstgespräche des Romans für Heinrich Laube, den Herausgeber der älteren Heine-Werkausgabe nur eine Art Requisite der Romanhandlung,³⁸³ so wertete sie Peter Michelsen schon nicht mehr als „willkürliche, im Grunde fast überflüssige Ornamentik“³⁸⁴ des Romans. Die eigentliche ästhetische Aufwertung erfolgte erst durch Max Baeumer, der ihnen sogar den Primat über das Romangeschehen zuschrieb.³⁸⁵

Im folgenden sollen Heineses Äußerungen über Bauwerke analysiert werden. Drei Quellenarten liegen hierfür vor. Neben einigen Passagen aus dem ersten und dritten Teil des ersten Bandes des *Ardinghello* sind es vor allem Briefe an die Förderer Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Friedrich Jacobi, die Aufschluß über seine Vorstellungen geben. Hinzu treten Notizen, die sich in seinen Tagebüchern befinden. Aus diesen geht hervor, daß es vor allem das Straßburger Münster, das Pantheon, die römischen Ruinen und die Architektur Andrea Palladios waren, die Heine besonders faszinierten.

Wie für Goethe, so ist auch für Heine die Betrachtung des Straßburger Münsters zu einem bedeutenden ästhetischen Erlebnis geworden. Acht Jahre nach dem Erscheinen von Goethes *Von deutscher Baukunst* hat der Vierunddreißigjährige im Juli 1780 auf seiner Reise von Mannheim über Weißenburg kommend das gotische Bauwerk in seinem

³⁷⁹ Sie ist erstmals im Rahmen der von Carl Schüddekopf herausgegebenen Werkausgabe Heineses ediert worden. Vgl. SW VII, S. 12-16.

³⁸⁰ Vgl. die Fußnote im sogenannten „Architekturmonolog“ des Ardinghello. WHA, S. 29, in dem sie als Vorstufe für Künftiges dargestellt werden.

³⁸¹ So hat er in dem zwei Jahre vor dem *Ardinghello* erschienenen Vordruck *Fragmente einer Italiänischen Handschrift aus dem sechzehnten Jahrhundert* im *Deutschen Museum*, der bereits die Kunstgespräche und Beschreibungen von Kunstwerken des Romans enthielt, die architekturästhetischen Äußerungen unberücksichtigt gelassen. Vgl. dazu auch Baeumer: Winckelmann und Heine, S. 38.

³⁸² So äußert Goethe in seinem Essay: Erste Bekanntschaft mit Schiller. WA I, 36, S. 247, daß die Kunstdialoge des *Ardinghello* ihm „verhaßt“ gewesen seien, da der Verfasser durch sie seine „Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch Kunst „zu veredeln und aufzustutzen unternahm“.

³⁸³ Heinrich Laube: Einleitung. In: Wilhelm Heine: Sämtliche Schriften. 10 Bde. Leipzig 1838, hier Bd. I, S. 3 monierte, daß die Natur- und Kunstbeschreibungen „zu oft bloß Staffage, Leinwandkulisse neben dem lebendigen Romanleben“ sind.

³⁸⁴ Michelsen: Italienbild im Wilhelm Heineses Ardinghello, S. 37 f.

³⁸⁵ Baeumer: Winckelmann und Heine, S. 38: „Diese lose Romanhandlung ist aber nur das Gefäß für ausführliche Kunstgespräche und Beschreibungen von Kunstwerken. [...]“

Tagebuch beschrieben. Unvermittelt beginnt die Ausführung mit der Schilderung des Turms:

Oben vor Surburg erblickt man auf einmal noch zehn Stunden davon den Straßburger Thurm, der wie eine ungeheure Fichte, wunderbar noch von dem Riesengeschlecht der ersten Welt, in dem kleinen neuern Wald, der davor liegt, entzückend frisch und gesund und schlank gen Himmel emporsteigt. [...] Der Münsterthurm hat die lebendigste Form, die ich noch irgend je an einem Gebäude gesehen. Ich sah ihn zuerst in der Nähe gerade wie die Sonne niedergegangen war. Das Durchbrochene gab ihm das natürlichst zackichte und luftige von einer Fichte. Und woher soll sonst ein Thurm seinen Ursprung in der Natur haben, als von einem hohen Baum?³⁸⁶

Die Tagebuchpassage zeichnet gleichsam eine Entwicklung in der Betrachtung des Kunstwerks nach. Ausgehend von der geographischen Distanz wendet sie sich im weiteren Verlauf einer konkreten Deutung des Münsterturms zu. Den Ursprung und die Eigenart des Münsters zu ergründen, wird dabei zum Hauptanliegen Heinses. Stellt sich ihm dieser noch zuerst als etwas Riesiges und Ungeheures, also gleichsam rational nicht Faßbares dar, so wird er daraufhin gleichsam somatisch gedeutet („entzückend frisch und gesund und schlank“). Das „Baum“-Gleichnis („das natürlichst zackichte und luftige von einer Fichte“) verweist vor allem auf die nordische Welt³⁸⁷ und auf die ursprüngliche Kraft gerade erst erschaffener Natur ohne menschlichen Einfluß. Auf diese Ursprünglichkeit verweist auch das, in Rückgriff auf Hesiods *Theogonie*, entworfene Bild der Zyklopen, einem Riesengeschlecht kosmischen Ursprungs,³⁸⁸ die das Bauwerk erschaffen haben. Es ist somit eine mythische und nicht eine historische Deutung, die zudem das Verhältnis von Natur und Kunst reflektiert. Daß das Münster ihm nicht zum Inbegriff mittelalterlicher beziehungsweise gotischer Architektur wird, geht noch deutlicher aus Heinses Darstellung des Innenraumes hervor:

Man tritt in das Münster gerade wie in einen heiligen Hayn, wie in einem erfrischenden Gang von äußerst hohen weitschattigen Bäumen. Das Alter der Fensterscheiben trägt zur Dämmerung bey; doch nicht, als ob der Tempel etwa zu wenig Licht hätte! Die Frauen und Jungfrauen können zu ihrem zarten Rosenteint kein schöneres haben.³⁸⁹

³⁸⁶ Heinses: Tagebücher. SW VII, S. 12.

³⁸⁷ Josef Murr: Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie. Innsbruck 1890, S. 6 f.

³⁸⁸ Die Zyklopen waren bei Hesiod Söhne des Himmels und der Erde. Vgl. Hesiod: *Theogonie*, V. 839. Weitere Deutungen bei Hederich: *Gründliches-mythologisches Lexicon*, Sp. 831-836, bes. Sp. 834 f.

³⁸⁹ Heinses: Tagebücher. SW VII, S. 13.

Wenn Heinse eine Analogie zwischen dem Münster und einem Hain herstellt, so bezieht er sich auf die Darstellung Tacitus', nach der es vor allem die nordischen Völker waren, die ihren Gottheiten in abgelegenen Hainen opferten.³⁹⁰ Im Rahmen dieses Vergleichs wird das Kunst- mit einem Naturwerk umschrieben. Die räumlich gedachte Natur („hohe weitschattige Bäume“) korrespondiert mit der Räumlichkeit des Münsters. Dabei stellt das Innere überdies einen besonderen Bezirk dar, der durch die Erwähnung der „Frauen und Jungfrauen“ zudem noch auf den antiken Mythos der Jungfrauenweihe verweist.³⁹¹ Das Innere des Straßburger Münsters wird somit nicht nur mit Metaphern, die auf die Gotik verweisen, umschrieben. Vielmehr verweist es auch, wie die explizite Bezeichnung als „Tempel“ zeigt, auf die mediterrane Kultur. In dem mythisch gedeuteten Innenraum verbinden sich für den Eintretenden sowohl antike als auch mittelalterliche Kunst. Wie Heinse in seinen *Düsseldorfer Gemäldebriefen* keinen Unterschied zwischen deutschen und italienischen Künstlern machte – Bildbeschreibungen Raffaels, Michelangelos und Dürers und Rubens stehen unbekümmert nebeneinander³⁹² –, so weist er nunmehr auch bei Betrachtung des Straßburger Münsters nicht auf die Differenz zwischen antiker und gotischer Kunst hin. Seine Argumentation ist also deutlich von der gängigen Klimavorstellung, wie sie vor allem von Jean-Baptiste Du Bos und Johann Joachim Winckelmann vertreten wurde, nach der das unterschiedliche Klima in Europa die Ursache für die divergierende Entwicklung der Kunst in einzelnen Ländern und Regionen ist, entfernt.³⁹³ Nicht die Unterschiede betont Heinse, sondern gerade die sich für ihn während der „Dämmerung“ als einem indifferenten Zeitpunkt vollziehende Symbiose antiker und gotischer Kunst.

Die inhärente Baugesetzmäßigkeit dieses „Tempels“ wird dabei über den Begriff der „Proportion“ erläutert:

³⁹⁰ Tacitus: *De origine et situ Germanorum liber*, caput 9. Vgl. auch zur Bedeutung dieser Metaphorik das Kapitel III, 4.

³⁹¹ Dorothea Forstner: *Die Welt der Symbole*. Mit 32 Kunstdruckbildern. Innsbruck, Wien, München ²1967, S. 307 und 361.

³⁹² Vgl. die Beiträge aus seiner *Düsseldorfer Zeit*. SW III, S. 30-40.

³⁹³ Als Urheber der Klimatheorie gilt Jean-Baptiste l'Abbé Du Bos: *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. 2 Vol. Paris ¹⁶1755 [erstmalig 1719], hier Bd. II, S. 320, der sie folgendermaßen definiert: „Je conclus donc de tout ce que je viens d'exposer, qu'ainsi qu'on attribue la différence du caractère des nations aux différentes qualités de l'air de leur pays, il faut attribuer de même aux changements qui surviennent dans les qualités de l'air d'un certain pays, les variations qui arrivent dans les mœurs e dans le génie de ses habitants.“ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt 1993 (= Bibliothek klassischer Texte), 26 ff. griff diesen Gedanken in seinem Kapitel „Von dem Ursprunge der Kunst und den Ursachen ihrer Verschiedenheit unter den Völkern“ auf. Beide übten einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf den jungen Heinse aus. Vgl. dazu Terras: *Heinse's Ästhetik*, S. 32-35 und Baeumer: *Winckelmann und Heinse*, S. 56-59.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Sie bauen der Proportion und nicht des Zweckes wegen; und würden gerad so die Natur verachten müssen, daß sie den Menschen nicht zirkelrunde Gesichter aufsetzten, wenn sie ihren Grundsätzen folgen wollten. Und dann was ist Proportion? Besteht sie etwa bloß in Zahlen? Es giebt Proportionen in der Natur, die ihr damit nie werdet ausbuchstabieren können; und jede Art von Wesen hat in seiner lebendigen Vollkommenheit seine eigne Proportion. Woher habt ihr eure Verhältniße anders her, als von den Sinnen, vom Aug und vom Gefühl? Und diese, woher wieder anders als von der Natur? So unendlich mannichfaltig also die Natur ist, so unendlich verschiedene Arten auch giebt es von Proportion.³⁹⁴

Heinse betrachtet das Straßburger Münster unter dem Gedanken ästhetischer Autonomie. Die Architektur folgt nicht den vitruvianischen Kategorien der *firmitas* und der *utilitas*³⁹⁵, die dem Gebäude Dauer und Festigkeit verleihen sollen, um es für den allgemeinen Nutzen dienstbar zu machen. Er ist weit davon entfernt, das Münster unter dem Gesichtspunkt eines Zweck-Denkens zu interpretieren, geschweige denn seine Funktion auf liturgische Erfordernisse zurückzuführen. Zur maßgeblichen ästhetischen Kategorie wird für ihn statt dessen die >Proportion<. Dieser Begriff erschließt sich dem Menschen nicht über seine Vernunft („die ihr niemals werdet ausbuchstabieren können“), sondern nur über seine Sinneswahrnehmung und sein Gefühl.³⁹⁶

Heinse's Tagebuchpassagen beleuchten das Münster somit in vielfältiger Hinsicht. Sie stellen einen Versuch dar, das mittelalterliche Bauwerk als ein Ganzes zu analysieren. Im Vordergrund steht die ästhetische Ausdeutung des Kunstwerks. Auf dem Hintergrund von Goethes früherem Aufsatz *Von deutscher Baukunst*, den Heinse wohl kannte,³⁹⁷ zeigen sich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede. Literarische Parallelen lassen sich auffinden, wie etwa die Verwendung der Baummetaphorik und das Motiv der Dämmerung³⁹⁸. Stellt Goethe jedoch in seinem Aufsatz Erwin von Steinbach als Genius und Erbauer des Kunstwerks in den Mittelpunkt seiner Argumentation, so sind Heinse's Tagebuchpassagen davon bestimmt, wie die Erwähnung der Zyklopen und des Hains

³⁹⁴ Heinse: Tagebücher. SW VII, S. 14 f.

³⁹⁵ Vitruv: De architectura libri decem, S. 45.

³⁹⁶ Im dritten Teil seiner epochemachenden, 1757 erschienenen Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London 1967, S. 42 f. zeigt Edmund Burke bekanntlich, daß Proportion nicht die Ursache der Schönheit sei. Die Proportionen werden vom Verstand nicht aber von der Einbildungskraft erkannt.

³⁹⁷ So schreibt Bisky: *Poesie der Baukunst*, S. 51: „Existenz und Bedeutung des Straßburger Münsters müssen ihm vor Reiseantritt bekannt gewesen sein. Für eine Lektüre spezieller Werke der Architekturtheorie lassen sich jedoch keine Belege finden.“ Damit folgt er der bereits von Kruft: *Wilhelm Heinse's italienische Reise*, S. 92 aufgestellten Hypothese. Belegt ist, daß Heinse Goethe in den 1770er Jahren sehr zugetan war, ja daß er vor allem durch dessen Besuch im Hause Jacobi in Pempelfort im Herbst 1774 geprägt war. Vgl. Heinse's Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Klamer Schmidt vom 13. September 1774. SW IX, S. 225.

³⁹⁸ Vgl. meine Ausführungen in Kapitel III, 4.

zeigen, das Bauwerk auf einen mythischen Ursprung zurückzuführen. Wird für Goethe die Beschreibung des Münsters zum Anlaß einer Polemik gegen „welsche Kunst“, so hebt Heinse vor allem die symbiotische Beziehung zwischen antiker und gotischer Kunst hervor. Betrachtet Goethe nur die Fassade und den Turm, so wird für Heinse neben der Fassade vor allem das Innere des Münsters zu einem ästhetischen Erlebnis.

Ein weiteres Bauwerk, das Heinses Interesse erregt hat, ist das Pantheon in Rom. Dieses, im achtzehnten Jahrhundert aufgrund seines Kuppelbaus häufig auch Rotonda genannt, war vor allem ein beliebter Gegenstand des Kupferstichs. Bereits Antoine Desgodetz und Giovanni Battista Piranesi hatten durch eine effektvoll-phantastischer Idealisierung für die Popularität dieses Bauwerks in Europa gesorgt.³⁹⁹ Dieses Bauwerk, das Heinse zwei Jahre zuvor schon träumerisch antizipiert hatte,⁴⁰⁰ wird in seinem ersten, auf den 15. September 1781 datierten Brief aus Rom an Friedrich Heinrich Jacobi in konkreter Anschauung beschrieben. Sie, die erste Notiz über ein Bauwerk, die Heinse während seines dreijährigen Italienaufenthaltes aufgezeichnet hat, fängt mit dem Eindruck des Betrachters an:

Ich kam noch im seeligen Licht der untergehenden Sonne an und in die Rotunda. Der Raum darin allein reißt ohne Wort und Feuer einen Menschen von Gefühl zur Anbetung hin, und entrückt ihn aus der Zeit in die Unermeßlichkeit. Sobald man hineintritt, fängt man an zu schweben, man ist in der Luft, und die Erde verschwindet. Das Licht, das einzig oben durch die blaue heitere himmlische weite Rundung in die reine Form hereinleuchtet, hebt auf Flügeln mit schauriger Leichtigkeit in die Höhe. Kein Tempel hat so etwas süßes banges erquickend unendliches in mir erregt; ich sehnte mich frey zu sein und oben in Genuß und Ruhe.⁴⁰¹

Wieder ist es ein Sonnenuntergang, bei dem der Betrachter sich einem Bauwerk nähert. Doch ist es diesmal nicht die Fassade, die zuerst beschrieben wird, sondern das Eintreten in das Innere des Gebäudes und das daran anknüpfende Raumerlebnis. Daraufhin wird von ihm die „Majestät“ des Rundbaus mit seinem Portikus hervorgehoben. Dem empfindsamen Betrachter („ein Mensch von Gefühl“) wird dabei das ästhetische auch zu einem religiösen Erlebnis: Der „Tempel“ wird ihm zu einem Ort der „Anbetung“. Die „Flügel des Lichts“ -

³⁹⁹ Antoine Desgodetz: *Les édifices antiques de Rome. Destinés et mesurés très exactement*. Paris 1682. Vgl. dazu Norbert Miller: *Archäologie des Traums. Ein Versuch über Giovanni Battista Piranesi*. München, Wien 1978, bes. S. 101-132. Vgl. dazu auch die Abbildung von Desgodetz [Anhang IV]. Zum historischen Hintergrund, der noch immer nicht gänzlich geklärt ist, vgl. die grundlegende Studie von Gert Sperling: *Das Pantheon in Rom. Abbild und Maß des Kosmos*. Neuried 1999 (= *Horrea*; Bd. 1).

⁴⁰⁰ Heinses Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim vom 26. Juni 1773. SW IX, S. 135: „Mit zwey Worten kann ich Ihnen ganz sagen, es war eine Reise nach Italien, eben befand ich mich in der Rotunda.“

⁴⁰¹ Heinses Brief an Friedrich Jacobi vom 15. September 1781. SW X, S. 139 f.

die Formulierung paraphrasiert einen Vers aus dem Psalter⁴⁰² - führen zu einem besonderen Zustand, dessen ambivalente Empfindungen durch Formulierungen wie „süß, bang, erquickend“ hervorgehoben werden.

Der hermetisch geschlossene Raum des Pantheons führt so nach dem Eintreten zu einer Aufhebung der Gesetze der Schwerkraft. Das Irdische wird im Erkennen der Kraft des Lichts nicht mehr wahrgenommen. Die für Jacobi dargestellte „Anabasis“ im Raum des römischen Bauwerks findet ihren höchsten Ausdruck in dem Wunsch nach „Genuß“, „Ruhe“ und „Freiheit“. Wird mit den letzten beiden Begriffen der Wunsch nach Loslösung von der irdischen Bedingtheit deutlich, so bezeichnet der am obersten Punkt des Gebäudes einsetzende „Genuß“ die höchste Empfindungsmöglichkeit eines Individuums. Heines facettenreiche Verwendung des Begriffes „Genuß“, der in der Forschung auch sehr unterschiedlich gedeutet wurde,⁴⁰³ wird hier konkret auf die ästhetische Erfahrung der Innenarchitektur bezogen. Als Ausdruck eines individuellen Glücksempfindens⁴⁰⁴ wird der Genuß aber auch im Kontext der Beschreibung zum Endzweck des Kunsterlebnisses erhoben. Daß Kunst zu einem ästhetischen Genuß beziehungsweise ästhetischen Vergnügen führt,⁴⁰⁵ wird im Rahmen der Rotonda-Darstellung „räumlich“ dargestellt. Im Moment dieses höchsten Genusses wird die „Zeit“ nicht mehr wahrgenommen. Sie wird in diesem dynamischen Raumerlebnis gleichsam aufgehoben, wenn Heine von einer „Entrückung“ in die „Unermeßlichkeit“ spricht.

Unterstrichen wird diese Erfahrung der „Zeitlosigkeit“ zudem noch mit zwei weiteren Hinweisen. Zum einen mit der Erwähnung der Bilder der verstorbenen Künstler Raffael Sanzios, Anton Raphael Mengs und Annibal Carraccis. Diese, so führt der Besucher des Pantheons aus, „blickten“ ihn an „wie die Unsterblichkeit“⁴⁰⁶. Der Tod als zeitliches Ende des Menschen wird vielmehr aufgehoben in dem Gedanken der Unsterblichkeit. Zudem

⁴⁰² In Ps. 139, 9 sind es die „Flügel der Morgenröte“, die den Gläubigen zur Erkenntnis Gottes führen.

⁴⁰³ Um nur drei Deutungen anzuführen: Walther Rehm: Werden des Renaissancebildes, S. 75 konstatierte einen „sinnlichen Hedonismus“. Walther Brecht: Heine und der ästhetische Immoralismus, S. 41 deutete ihn als Ausdruck „höchster Selbstvervollkommnung“. Rita Terras: Heines Ästhetik, S. 33 bewertet den „Genuß“-Begriff in Heines Schriften als ein Verlangen nach „körperlicher und geistiger Wollust“.

⁴⁰⁴ Unter dem Gedanken der Eudaimonie deutet sie Heine auch in einer Tagebuchpassage SW IV¹, S. 396: „Wirkliche (nicht bloß eingebilte und erträumte) Glückseligkeit besteht allezeit in einem unzertrennlichen Drei: In Kraft zu genießen, Gegenstand und Genuß.“ Zur Semantik des Genuß-Begriffs im achtzehnten Jahrhundert vgl. auch Wolfgang Binder: „Genuß“ in Dichtung und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Ders.: Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur. Zürich, München 1976, S. 7-33.

⁴⁰⁵ Vor allem Friedrich Just Riedel: Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Jena 1767, S. 19 hat auch den Genuß-Begriff in dieser Weise gedeutet: „Der Endzweck eines schönen Produkts ist allemahl das Vergnügen. Dieses Vergnügen ist entweder bloß sinnlich, oder es gehört zum Theil für das höhere Begehungsvermögen.“

⁴⁰⁶ Heines Brief an Friedrich Jacobi vom 15. September 1781. SW X, S. 139 f.

wird das Pantheon nicht zum Symbol für den Verlust einer verlorenen, antiken Götterwelt.⁴⁰⁷ Statt dessen wird es wie folgt beschrieben:

Der hohe Kreis korinthischer Säulen umgab mich wie jungfräuliche Schönheit [...]. Kurz, es ist der Vatikanische Apollo unter den Tempeln, und nach ihm macht keine Kuppel mir mehr Freude; sie kommen mir alle als tote Nachahmungen vor ohne Zweck. Der Porticus mit sechzehn hohen Granitsäulen aus einem Stück und dem schroffen Dreyeck von Wetterdach davor ist ganz Majestät, so wie das Inwendige mit den schlanken schönen Marmorsäulen alle aus einem Stück lauter Himmel ist. Es ist das vollkommenste Kunstwerk unter allen Gebäuden, die ich kenne und die erhabenste Idee eines Sterblichen.⁴⁰⁸

Wenn Heinse eine Analogie zwischen dem „hohen Kreis korinthischer Säulen“ in der Spitze des Pantheons und der „jungfräulicher Schönheit“ und den „schlanken schönen Marmorsäulen“ des Gebäudeinneren zieht, dann wird ihm in der Anschauung das steinerne Gebäude auch zu etwas Immateriellem, Lebendigem. Heinses Architekturwahrnehmung besitzt zudem eine erotische Facette, indem er auf den auf Ovid zurückzuführenden Mythos von der Statue des kyprischen Bildhauers Pygmalion, dessen Werk durch Aphrodite belebt wurde⁴⁰⁹, rekurriert. Wie nach diesem Mythos die Statue zu etwas Lebendigem und Begehrenswertem wird, so wird für ihn auch der römische Tempel gleichsam zu einem erotischen Objekt. Durch den Vergleich mit der Skulptur des Vatikanischen Apolls, der für Heinse die höchste Form der Schönheit, die Inkorporation des Göttlichen, bedeutet,⁴¹⁰ unterliegt es nicht einem zeitlich bedingten Geschmacksurteil.

⁴⁰⁷ Nur in polemischer Absicht weist er gegenüber Jacobi noch daraufhin, daß die Päpste das Pantheon zum Ort der Märtyrer gemacht haben. Ebd., S. 140: „Aergern muß man sich nach der Lust über die Kindereyen, daß die Päbste die Balken vom Bronze davon weggenommen und Kanonen darauf gegossen, und dafür ein paar Thürmchen darauf gekleistert, und acht und zwanzig Wagen Märtyrerknochen hinein gefahren haben. Gegen alle Götter mußte freylich wenigstens eine Legion Heiligen einquartiert werden.“

⁴⁰⁸ Heinses Brief an Friedrich Jacobi vom 15. September 1781. SW X, S. 140.

⁴⁰⁹ Vgl. Ovids Erzählung von Pygmalion (Metamorphosen X, V. 243-297). Im ersten venezianischen Tagebuch, im Rahmen von Notizen zu dem Mythos von Leda und dem Schwan, schreibt Heinse SW VIII¹, S. 190: „Ach da sitz ich so da und verwandle mir den Marmor in Leben mit Geist und Fleisch und Blut.“ Auch Goethe verwendete den Pygmalion-Mythos während seines römischen Aufenthaltes (FA 15/I, S. 135): „Da Pygmalions Elise, die er sich ganz nach seinen Wünschen geformt, und ihr so viel Wahrheit und Dasein gegeben hatte, als der Künstler vermag, endlich auf ihn zukam und sagte: ich bins! Wie anders war die Lebendige, als der gebildete Stein.“ Vgl. zu dem gesamten Komplex Müller-Bach: Im Zeichen Pygmalions, bes. S. 1-15.

⁴¹⁰ So schreibt Heinse im Ardinghello. WHA, S. 246 über diese Skulptur: „So wie dieser Jüngling am mehrsten an die Menschheit grenzt, so ist hingegen Apollo ganz Gott, und es herrscht eine Erhabenheit durchaus, besonders aber im Kopfe, die niederblitzt [...]. Vgl. des weiteren auch Heinses Aphorismen SW. VIII¹, S. 288 f. - Zur Bedeutung des Apoll von Belvedere im Rahmen von Heinses Ästhetik auch Kruft: Heinses italienische Reise, S. 90.

In etwas modifizierter Form findet sich die Rotonda-Beschreibung auch im *Ardinghello*.⁴¹¹ Im Roman, der bezeichnenderweise auf seinem Titelblatt einen Kupferstich des Pantheons in einem Hain zeigt,⁴¹² wird dieses römische Bauwerk allerdings nicht mehr als „erhabene Idee eines Sterblichen“ bezeichnet. In der späteren Fassung wird ihm statt dessen ein göttlicher Ursprung zugeschrieben.⁴¹³ Denn da bei seiner Erbauung keine Erfahrungswirklichkeit zugrunde lag, entspricht ihm kein anderer Tempel der Antike. Das Werk besitzt kein irdisches Vorbild:

Es ist das erhabenste Gebäude, daß ich kenne; selbst Schöpfung und nicht bloß Nachahmung. Die Schönheit voll Majestät scheint alle Barbaren von der Verwüstung zurückgeschreckt zu haben.⁴¹⁴

Wenn Heinse also nicht mehr ein mimetisches Kunstschaffen in dem Werk erkennt, sondern nur „Schöpfung“, dann ist es nur um so konsequenter, daß er es auch als ein erhabenes Werk bezeichnet, das jegliche sinnlich erfassende Wahrnehmung transzendiert. In seiner Unversehrtheit wird es auch zu einem die Zeiten überdauernden architektonischen Meisterwerk. Und in einer weiteren Interpolation der späteren Romanfassung wird es zudem in eine Analogie zum Kosmos gesetzt:

Oben Heiterkeit und Freiheit und unten Schönheit. Überall ist der Tempel schön und harmonisch, man mag sich hinwenden, wo man will; überall wie die schöne Welt in ihren Kreisen von Sonn und Mond und Sternen. Endlich scheint alles lebendig zu werden und die Kuppel sich zu bewegen, wenn man an dem reinen süßen Lichte des Himmels oben durch die weite Öffnung sich eine Zeitlang weidet.⁴¹⁵

Trotz der Diskrepanz, die Heinse zwischen den Bereichen der „Heiterkeit und Freiheit“ im Deckengewölbe und der „Schönheit“ im unteren Teil entdeckt, stellt das Gebäude in sich eine harmonische Ausgewogenheit aller Teile dar. Die irdische Architektur verwirklicht eine ideelle Sphärenharmonie. Der Tempel wird zu einem Kosmos. Die irrealer Erfahrung

⁴¹¹ Seit der Monographie von Walther Brecht ist in der Forschung bekannt, wie sehr Heinse bei seinem Roman auf das in Italien in Tagebuchform schriftlich fixierte Material zurückgegriffen hat. Die Heinse-Forschung tendiert zu unterschiedlichen Einordnungen, die hier im Rahmen dieser Studie nicht vollständig ausgedeutet werden können. Die negativste Einschätzung bietet Kruft: Wilhelm Heineses italienische Reise, S. 82, wenn er schreibt: „Der *Ardinghello* erweist sich beim Studium des Nachlasses als nicht immer glückliche Kompilation der in Italien niedergeschriebenen Aufzeichnungen.“

⁴¹² Zu der Drucklegung vgl. den Kommentar von Baeumer zum *Ardinghello*. WHA, S. 625-628.

⁴¹³ Heinse: *Ardinghello*. WHA, S. 256: „Wenn man in die Vorhalle tritt, so ist es, als ob man in das schönste Plätzchen eines Waldes von lauter hohen herrlichen Stämmen käme, die ein Gott zu einer Zeit gepflanzt hätte.“

⁴¹⁴ Ebd. WHA, S. 257.

⁴¹⁵ Ebd.

eines dynamischen Raums („scheint alles lebendig zu werden und die Kuppel sich zu bewegen“) und die synästhetische Perzeption des Lichts („rein“, „süß“) unterstreichen dabei dieses „kosmische“ und „zeitlose“ Erleben des Pantheons. Daß Heinse keinen weiteren Tempel mehr im Rahmen seiner Tagebuchaufzeichnungen und im *Ardinghello* mit dieser Intensität und Ausführlichkeit beschrieben hat, steigert dabei die Bedeutung dieses Architekturerlebnisses. Den im Tivoli gelegenen Tempel der Sybille weiß er noch als einen „gar schönen Rest des Altertums“⁴¹⁶ zu würdigen. Der Aeskulaptempel hingegen wird ihm zu einer „Kinderey“⁴¹⁷, der als Objekt ästhetischer Erfahrung gegenüber dem zum Architekturideal erhobenen Pantheon nicht mehr dient.

Heinse hat das Pantheon nicht vom Standpunkt eines Historikers aus beschrieben. Nicht die Geschichte des Gebäudes und seine kulturelle Funktion spielte für ihn die entscheidende Rolle, sondern die Darstellung des Raums. In den weiteren überlieferten Äußerungen weiß er jedoch auch die Historizität der römischen Architektur in einem ganz eigentümlichen Sinne zu berücksichtigen. Den ersten Brief an Friedrich Jacobi eröffnet er mit einer Beschreibung der Geographie Roms:

Nichts aber hat einen so starken Eindruck auf mich gemacht als Rom. Es war mir, wie ich anlangte, als ob ich mich der eigentlichen Herrschaftssphäre näherte. Die triumphierende Lage, ungeheuer lang und breit, um den wilden Tyberstrom herum, mit den gebietrischen Hügeln voll stolzer Palläste in babylonischen Gärten, und despotischer Tempel mit himmelhohen Kuppeln, an dem prächtigen Amphitheater der Gebürge von Frascati und Tivoli; die Brückengewölbe, thürmenden Thore, flammenden Obelisken, bemoosten und mit Grün überzogenen Ruinen alter Herrlichkeit [...].⁴¹⁸

Es ist eine Darstellung der Gesamtlage der Stadt: Architektur und Natur bilden in diesem Panorama gleichsam eine Einheit: Die Berge Latiums erscheinen ihm als ein Amphitheater, und die Ruinen sind mit grünen Pflanzen überwachsen: ein Symbol immerwährender

⁴¹⁶ Heinses Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim von „vor dem Peterstage“ 1781. SW X, S. 169. Ebenso auch den auf dem Forum gelegenen Tempel des Bacchus, Tagebücher SW VII, S. 76 weiß er als einen „schönen Rest des Alterthums“ zu würdigen.

⁴¹⁷ Heinse: Tagebücher. SW VII, S. 112.

⁴¹⁸ Ebd., S. 139. In leicht veränderter Fassung auch im *Ardinghello* WHA, S. 157 f.: „Weit, voll großer reiner Gegenstände, ein entzückend Stück Welt, zu handeln und wieder auszuruhen, ist sie; schöne Hügel, fruchtbare Flächen, ferne Ketten kühl Gebirg, und das unermeßliche Meer in der Nähe zum leichten Ausflug in alle Nationen. Und wie stolz und königlich nun Rom in der Mitte liegt auf seinen freundlichen mannigfaltigen Höhen, an der Schlangenwindung des Tyberstroms, als stark anziehender Vereinigungspunkt.“ Heinse hat also hier mehr die historische, an der Geographie zu erkennende Bedeutung der Stadt in den Vordergrund gestellt.

Dauer.⁴¹⁹ Im selben Brief an Jacobi erfolgt jedoch auch ein konkreter Blick auf die antike Architektur:

Ich wandelte leis und schwebend [...] und befand mich mitten unter Ruinen von Tempeln und Triumphbögen. Es war schauerig still und melancholisch im Mondschein, ich merkte wenig Menschen, und die Schatten von den Bäumen machten alles geistig. Meine Phantasie bildete sich die Gestalten der Tempel von Jupiter maximus und tonans, die Tempel des Saturnus, des Friedens und der Fortuna, und meine Augen sahen gerührt die einzelnen Trümmer und suchten den Tarpejischen Felsen.⁴²⁰

Das individuelle Erlebnis des einsam durch die Stadt Wandelnden und ausschließlich auf die eigene Einbildungskraft Angewiesenen kreist um die Vergegenwärtigung imperialer Größe. Es wird zur Aufgabe der Phantasie, die architektonischen Rudimente zu rekonstruieren. Er verfällt im Angesicht des antiken Roms nicht in eine Ruinenmeditation. Die Stadt wird ihm hingegen zu einem nicht auszulöschenden Sinnbild vergangener Macht. Das Erstaunen des Betrachters, die Erkenntnis der Kleinheit der eigenen Zeit und die an den Bauwerken abzulesende Geschichte motivieren ein genaueres Hinsehen. Das Wissen um den historischen Abstand ist zu einem konstitutiven Moment der Wahrnehmung geworden.⁴²¹ Der Zweifel an der Leistung, ja an der Grenze des menschlichen Vorstellungsvermögens wird dabei reflektiert, denn „wie Hannibal“ „versucht“⁴²² er, die Stadt „einzunehmen“, zu beschreiben. Dabei ist er sich der historischen Bedeutung der Bauwerke wohl bewußt, wenn es heißt:

Ach, wie alle die Herrlichkeit so verwüstet liegt! Und doch sind die Überbleibsel der Verwüstung nur klein gegen das, was stand: von Circus Flaminius, Agonalis, Florealis, Vaticanus, von denen des Sallust und Nero ist keine Spur mehr zu finden. Und was waren die Gebäude selbst in ihrer Vollkommenheit gegen das ungeheure Leben darin! Die Phantasie des Menschen mit ihrer Götterkraft scheut sich zurück, wenn sie sich eine Vorstellung machen soll⁴²³

Heinse interessiert vor allem die heroische Architektur. Diese läßt sich mit der eigenen Einbildungskraft nicht vollständig imaginieren. Es läßt sich hierbei nicht nur Heinses Verfahren, wie es Stefan Oswald formulierte, „markante Eindrücke auf seiner Italienreise

⁴¹⁹ Ein Panorama, das Heinse in weiteren Skizzenblättern auch festgehalten hat. Vgl. die Aphorismen VIII¹ 333; VIII² 13, 16 f., 20 f., 22., 24.b, 31, 32 f., 34 f., 36 f., 43.

⁴²⁰ Heinses Brief an Friedrich Jacobi vom 15. September 1781. SW X, S. 141 f.

⁴²¹ Zu Heinses Geschichtsbild vgl. Walther Rehm: Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung. Von der Aufklärung bis zum Realismus. München 1924, S. 67.

⁴²² Heinse: Ardinghello. WHA, S. 166.

⁴²³ Ebd., S. 160 f.

durch Assoziationen und Vergleiche zu einem Tableau oder Gemälde auszuweiten⁴²⁴, erkennen, sondern auch der Versuch, die historische Distanz zwischen dem Menschen des achtzehnten Jahrhunderts und den Menschen der Römischen Republik mitzureflectieren:

Wer Rom in seinen Ruinen und seiner Versunkenheit ganz fühlen wollte, müßt ein neuer und doppelt und dreifach großer Marius auf den zerstörten und zerfallnen Kaiserpalästen des Monte Palatio sitzen. Kein Mensch auf dem heutigen Erdboden vermag dies; alles ist dagegen zu klein, was herkömmt und was da ist.⁴²⁵

Als defizitär empfindet der Schreibende seine Anschauungsmöglichkeiten. Gegenüber dem „großen Individuum“ der Geschichte, wie dem römischen Feldherrn Marius, wird nicht nur die eigene Nichtigkeit, sondern die der eigenen Zeit thematisiert. Bei der Anschauung der Ruinen erfährt Heinse die Geschichte als eine Form des Niedergangs. Er konstatiert, Rousseaus Anthropologie von der „égalité des hommes“ in ihr Gegenteil verwandelnd, eine natürliche Ungleichheit zwischen den Menschen, und insbesondere zwischen denen der Römischen Republik und des achtzehnten Jahrhunderts:

Meine Tränen rinnen auf die heilige Asche der Helden, und ich schaudre zusammen in der Unwürdigkeit, wozu mich das Schicksal verdammt hat. Welch ein Glück, bei seiner Geburt in ein Rom zu den Zeiten der Scipionen auf die Welt geworfen zu werden! Aber dies kann niemand mehr begegnen.⁴²⁶

Der Verlust einer heroischen Weltauffassung, die dem Menschen vom Fatum auferlegt worden ist, wird bei Betrachtung des Kolosseums um so bedeutsamer, das im *Ardinghello* mit den folgenden Worten beschrieben wird:

Es liegt auf dem herrlichsten Platze, den man sich denken kann; gerade in der Mitte des alten Roms ... und war der bequemste Freudenort für alle Einwohner. Es ist rührend und schrecklich zugleich, wie einige Zwergenkel der heroischen Urväter und die Barbaren an den erhabnen Massen genagt und zerstört haben und sie doch nicht zugrunde richten konnten. Die eine Hälfte der äußern Einfassung ist weggetragen, und aus den geraubten Trümmern sind die stolzesten Paläste der neuern Welt aufgeführt; die andre steht noch, ein weiter Kreis in hoher grauer Majestät mit lauter Quaderstücken von Felsen und dreifachen festen Säulen übereinander mit

⁴²⁴ Oswald: Italienbilder, S. 23.

⁴²⁵ Heinse: *Ardinghello*. WHA, S. 66.

⁴²⁶ Ebd., S. 157.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

korinthischen kleinen Pilastern oben gekrönt. Die Zusammenfügung von Stein auf Stein hat das Maulwurfsgeschlecht überall durchlöchert [...].⁴²⁷

Jetzt und damals sind unüberbrückbar und nur durch die Erinnerung Ardinghellos miteinander verbunden. Trotz der ungünstigsten historischen Bedingungen vermittelt die Monumentalität des Bauwerks noch den Gedanken der Erhabenheit, der bei dem Bau zugrunde lag. Gegenüber dem historischen Verfall, den die Welt seitdem erlitten hat, steht das Kolosseum als eine nicht zu wiederholende architektonische Leistung des Imperium Romanum. Heine nimmt es nicht als Ort der Christenverfolgung, als den ihn vor allem die nazarenische Kunstauffassung darstellte⁴²⁸, wahr, sondern als ein für sich bestehendes Kunstwerk. Daß alte Architektur die Zeiten überdauert, wird an einem weiteren Monument, der Pyramide des Cestius, noch mehr betont:

Mir winkte obenauf durch Ruinen und Gesträuch, ewig jung und unversehbar, die Pyramide des Cestius von fern in blauer Luft, [...]. Die Pyramide ist ein gar herrlich Werk [...] Sie steht ewig jung da, obgleich das Grüne von Gesträuchen sich hineingenistet hat, wie ein gediegener Feuerwurf aus der Erde, so scharfflammend; gerade gegen die vier Weltteile mitten zwischen den Ringmauern, die Seite nach der Stadt gegen Norden. Üppig fest trotz sie der Luft, dem Himmel und seinen Wolken. Eine dauerhaftere Form gibt's nicht: alles, was von oben herunterfällt und in der Erde anzieht, macht sie stärker, die mächtigste Feindin der Zerstörung. Aber was hilft's? Der Geist und das Leben ist doch weg aus dem Menschen, der darunter begraben liegt [...].⁴²⁹

Wie das Pantheon, so wird auch die Pyramide des Cestius, die im achtzehnten Jahrhundert in einem Friedhof lag, der vor allem für Fremde und Protestanten bestimmt war, nicht zu einem Ort eines *memento mori*. Obwohl sie als Teil der Natur sich dem Betrachter in „bläulicher Luft“ zeigt, können die Naturkräfte sie in ihrer Substanz nicht zerstören. Auch sie unterliegt damit nicht einem historischen Verfall, wie ihre Unversehrtheit, die den Betrachter besonders affiziert, zeigt. Auch sie verweist, wie die Bezeichnung „Feuerwurf“ verdeutlicht, auf ein vitales Kunstschaffen der Römer. Gegenüber der determinierten Zeitlichkeit des Lebens steht sie somit für eine die menschliche Lebenszeit überschreitende Dauer.

⁴²⁷ Ebd., S. 159.

⁴²⁸ Das Kolosseum war seit 1750 durch Weihung zum Gedächtnis der hier getöteten Märtyrer vor weiterer Zerstörung bewahrt worden. Vgl. hierzu und der Bedeutung des Kolosseums für die Nazarener die ausführliche Darstellung bei Oswald: Italienbilder, S. 23.

⁴²⁹ Heines Brief an Gleim vom 30. Juni 1782. SW X, S. 198.

Neben diese Form der Betrachtung tritt dabei auch eine eigenwillige Verwendung einer Metaphorik, die Heinse bereits bei der ersten Beschreibung Roms im Brief an Jacobi verwendet hatte. In einem Brief an Gleim schreibt er über die alljährliche Illumination der Peterskirche zu Ehren ihres Patrons:

Die Kuppel steht wie eine unermeßliche große schön gewölbte Linde da ganz gewimmelt voll Feuerblüten, und die Laterne darauf und die Kugel mit ihrem Kreuze kommt hervor wie ein neuer Busch, den die allgewaltige Kraft des Stammes in jugendlicher Schöne frisch ausgetrieben hat, und ist eben so ganz Feuer wie lauter Blüte. Die Kirche mit der Kolonnade wird zu einem Zauberpalast, wie in einem Feuerhain darum her; und die große weite Stadt liegt im Dunkel wie ein hoher dichter Wald daran, woran an einzelnen Stellen Freudenfeuer hervorbrechen.⁴³⁰

Die anfängliche Assoziation eines Baumes angesichts der Kuppel weitet sich zu einem Geflecht von Vergleichen und Allusionen aus; über Blüte, Busch, Stamm, Hain und Wald wird ein ganzes vegetatives Assoziationsfeld zur Beschreibung herangezogen. Die ursprüngliche Verbindung von Architektur und Vegetation wird erweitert auf die Stadt, die nunmehr als ein „hoher dichter Wald“ erscheint. Wie sehr aber gerade diese Bildlichkeit überhand zu nehmen droht, und das reale Erlebnis durch Assoziationen und Vergleichen zu einem Tableau bzw. Gemälde ausgeweitet werden kann, zeigt sich an einem weiteren Textpassus, in dem eine Girandola, beschrieben wird,

die auf das allernatürlichste einen ungeheuern Palmbaum in den Lüften bildet ... Die Lust blitzt einem wirklich laut hell ins Herz, wenn der ungeheure Feuerpalmbaum neben der schönen Linde mit Feuerblüten in der Nacht herrscht.⁴³¹

Während so die ästhetische Analyse der Bauwerke Roms davon bestimmt ist, zum einen die Distanz zwischen der Antike und der gegenwärtigen Zeit festzuhalten und zum anderen, durch eine vegetative, oftmals ins Exotische gehende Metaphorik die Monumente zu umschreiben, so werden die Bauwerke Andrea Palladios, die Heinse vor allem auf seiner Rückreise im Spätsommer 1783 aufsuchte, mit anderen Kriterien beschrieben.

Daß Heinse kein rechtes Verhältnis zu den Werken des Vicentiners gefunden habe, wie in der Forschung behauptet wurde⁴³², scheint jedoch nicht zutreffend zu sein. Zwar hat er

⁴³⁰ Ebd., S. 199.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Vgl. Bisky: Poesie der Baukunst, S. 50. Unberücksichtigt blieb auch die Deutung der Werke Palladios durch Heinse in den Studien von Michelsen, Krufft und Manger.

die Rotonda, den „Gralstempel der europäischen Palladio-Verehrung“⁴³³ nicht aufgesucht, und es finden sich auch im *Ardinghello* kritische Kommentare. Doch hat Heinse in seinen Notizheften zahlreiche Werke Palladios positiv gewürdigt. Mehr als Vicenza galt sein Interesse dabei vor allem den Palästen in Venedig; seinen Worten zufolge „nach Rom“ der „erste Ort für die Baukunst“⁴³⁴.

In dem bezeichnenderweise zur Lebenszeit Palladios, im Cinquecento spielenden Roman, der auch umfangreiche Portraitierungen anderer Künstler der Epoche enthält, wie Raffael und Michelangelo, wird nur im ersten Teil des ersten Bandes der Name Palladios erwähnt. Ardinghello „liebte den Palladio vor allen neuern Baumeistern, nannte ihn eine heitre Seele voll des Vortrefflichsten aus dem Altertum, und daß er davon mitteile, und aus sich selbst, soviel sich für seine Zeitverwandten schicke“⁴³⁵. Im Roman erscheint also Palladio als ein Künstler, der die Regeln antiker Architektur für die eigenen Bauwerke verwendet hat. Der Bezug seiner Architektur zum Altertum ist konstitutiv, wird aber unter dem Aspekt des Schicklichen, des Maßvollen gedeutet, und nicht mehr des heroischen, wie bei den römischen Bauwerken. Wie sehr die Baukunst des Vicentiners aber gerade aufgrund der Adaption antiker Bauregeln im Betrachter einen negativen Eindruck hervorrufen kann, wird aus der Beschreibung der Basilica, auch als Palazzo della Ragione bekannt, deutlich:

Jedoch gefiel Ardinghellon das Rathaus nicht, obgleich es Palladio selbst unter die schönsten Werke neuerer Kunst setzt. Die Fassade, an und für sich richtig und schön, glich doch nur einer Schminke, die einer alten Matrone aufgetragen wäre; die Bogen derselben entsprächen nicht denen des gotischen Gebäudes, das überall schief durchguckte. Julio Romano hätte, damals schon älter und erfahrener, mehr Geschmack gezeigt, als er eine meisterhafte gotische dazu erfand. Es sei etwas anders, einen Riß auf dem Papier anschauen und ein Gebäude aufgemauert in der Luft; dies haben die Rats Herrn, die des Palladio seinen wählten, wie viele Große, die bauen lassen nicht gewußt.⁴³⁶

Das Imitat einer antiken Architektur für ein gotisches Gebäude führt demnach aus Ardinghellos Perspektive zu einer Künstlichkeit („Schminke“) und abwertenden Gesamtbeurteilung der Kunst des Vicentiners. Gerade in der lobenden Hervorhebung des jüngeren Zeitgenossen Palladios, Giulio Romanos (1499-1546), dessen künstlerische Geschicklichkeit sich gerade an der Umgestaltung des Palazzo della Ragione gezeigt hätte,

⁴³³ Hermann Meyer: Kennst Du das Haus? Eine Studie zu Goethes Palladioerlebnis. In: Euphorion 47 (1953), S. 280-299, hier S. 288.

⁴³⁴ Heinse: Tagebücher. SW VII, S. 196.

⁴³⁵ Ders.: Ardinghello. WHA, S. 28.

⁴³⁶ Ebd.

wird eine deutliche Kritik der Romanfigur an dem Architekten sichtbar.⁴³⁷ Die Kritik der Titelfigur trifft in Heinses Roman aber noch einen anderen Aspekt im Werk Andrea Palladios: Die qualitative Differenz zwischen dem Entwurf des Werkes und dem realen Gebäude. Palladio wird dargestellt als ein Künstler, dessen Werk zwar auf dem Papier zu überzeugen vermag, dessen Ausführung jedoch erhebliche Mängel zeigt. Bei Betrachtung der vicentinischen Städte wird dies hervorgehoben:

In Vicenza wird leider von ihm nichts recht ausgebaut, und die Gebäude gleichen fast nur angefangenen Modellen von seinen Ideen; aber welch ein Wunderwerk ist der Palast Cornaro am Kanal! wie schön die Kirchen zu S. Giorgio und al redemtore in Venedig!⁴³⁸

Die Diskrepanz zwischen dem realen Bauwerk und dem architekturästhetischen Entwurf wird an diesem Passus nochmals deutlich. Die Textstelle ist aber auch in einer anderen Hinsicht interessant, denn über den venezianischen Palazzo Cornaro – der im achtzehnten Jahrhundert Palladio zugeschrieben, jedoch wohl von Jacopo Sansovino (1486-1570) errichtet wurde, befindet sich im Nachlaß Heinses eine Notiz, die er offenbar für seinen Roman in einer bezeichnenden Weise umgearbeitet hatte. Während seines Venedig-Aufenthaltes besuchte er am 4. August 1783 eine Gemäldesammlung im Convento della Carità, wobei ihn auch sein Weg am Palast Cornaro vorbei führte. Er notierte:

Der Pallast Cornaro von Palladio am Kanal, nicht weit von der Carità, ist der beste in Venedig, und nach dem Palast Farnese vielleicht der fürtrefflichste in der Welt. Die Fassade mit ihren Jonischen und Korinthischen Säulen und bäurischem Unternstock strahlt mehr noch und macht einen glänzernern Eindruck als selbst der Palast Farnese. Wenn dieser dem Caesar gehörte, so müßte der von Cornaro der Kleopatra sein. Ein wahres klassisches Werk, wo nichts zu viel und nichts zu wenig ist.⁴³⁹

Die ursprüngliche Textfassung des Tagebuchs zeigt also eine andere Bewertung des Palastes. Durch die Verwendung der Superlative („Beste“ und „Fürtrefflichste“) wird ihm in ästhetischer Hinsicht ein Primat eingeräumt, den der lediglich als „Wunderwerk“ in der

⁴³⁷ Gegenüber dem als „feurigen Römer“ charakterisierten Giulio Romano wird darüber hinaus Palladio noch nicht einmal einer Portraitierung gewürdigt. So schreibt Heinses in seinem Brief an Fritz Jacobi vom 21. August 1783. SW X, S. 241-254, hier S. 242: „Giulio, der junge Römer voll Kraft und Pracht und Herrlichkeit, der zu viel Feuer, Leben und Ungeduld hatte, um ein vollkommener Mahler zu werden.“ Gegenüber der palladianischen Architektur, die er als „lieblich“ und als „heiter“ bezeichnet, faßt Heinses die Architektur Giulio Romanos grundsätzlich als „männlich“ auf. Vgl. auch ebd. S. 244: „Die Architektur desselben kann man wohl das Meisterstück von Giulio nennen; er ist voll Majestät und Zierde in Plan und Ausführung.“

⁴³⁸ Heinses: Ardinghello. WHA, S. 28.

⁴³⁹ Ders.: Tagebuch einer Reise nach Italien. SW III, S. 193.

Romanfassung bezeichnete Palast Cornaro noch nicht besaß. Die Verwendung der Verben „strahlen“ und „glänzen“ dokumentieren darüber hinaus, wie sehr die Palazzi auf Wirkung angelegt worden sind. In der Fassung des Tagebuchs wird zudem deutlich, daß Heinse für seine ästhetischen Wertungen, Vergleiche gebraucht, die dem Bauwerk einen bestimmten Platz in einer Hierarchie einräumen. Der römische Palazzo Farnese in Rom wird daher als ein ästhetisches Gegenbeispiel zu dem venezianischen Palast gebraucht. Die Architekturbetrachtung erfolgt primär unter dem Gesichtspunkt einer wertenden Hierarchisierung. Die Palazzi Farnese und Cornaro stehen aber auch in ihrer an der Antike orientierten Bauart für einen normativen, über den Epochen stehenden Geltungsanspruch der antiken Baukunst. Sie verweisen auf die Römische Republik, wenn Heinse sie den Bewohnern Cäsar und Kleopatra zuweist. In ihrer Bauart entdeckt er eine in sich ausgewogene Übereinstimmung aller Teile des Kunstwerks („wo nichts zu viel und nichts zu wenig ist“). Und in ihrer materiellen Dauerhaftigkeit zeigen sich, wie Heinse bei einer Fahrt auf dem Canal Grande über die am Ufer stehenden Palazzi notiert, „die Spuren der Unüberwindlichkeit, Unverbrennbarkeit“. Sie zeugen von der ökonomischen Prosperität ihrer vormaligen Besitzer, da sie den „Reichtum der ehemaligen Zeiten in ihrer Bauart an sich tragen“.⁴⁴⁰

Heinse gebraucht also nicht die Winckelmannschen Kategorien der „edlen Einfalt und stillen Größe“ um die Klassizität der Bauwerke des Cinquecento-Architekten zu unterstreichen, sondern wählt mehr eine komparatistische und historisierende Betrachtungsweise. Wie beim Pantheon wird auch in der Architektur Palladios der Raum für ihn bedeutsam:

Die Kirche S. Giorgio Maggiore ist im griechischen Kreuz gebaut, und hinter der großen Altarseite geht noch der Chor weiter. Die Fassade ist doppelt in einander, leicht wie verschmolzen. Vier Säulen tragen das Schiff, und niedre Pilaster sind für die Nebengänge und ziehen sich mit ihrem Gebälk durchs Ganze. Die Kuppel hat innen und außen die reinste und schönste schier halbe Zirkelform. Der Kreuzgang und der Chor enden sich rund. Das ist die schönste Kreuzgangskirche, die ich noch gesehen habe: die Gleichheit der Seiten gibt ihr fast die Zirkelsymmetrie, und die Maßen, die in die Diameterräume desselben hinein gehen, geben ihr etwas unendliches.⁴⁴¹

So gewinnt Heinse, affiziert durch den fast schon symmetrischen Aufbau der Kirche, den Eindruck eines infiniten Raums. Gegenüber der Darstellung des Pantheons zeigen sich

⁴⁴⁰ Ebd., S. 186.

⁴⁴¹ Ebd.

jedoch deutliche Unterschiede: Der Raum wird nicht mehr als etwas Lebendiges erfahren. Heinse sieht in dem Gebäude auch nicht mehr einen göttlichen Ursprung. Die Raumdarstellung von San Giorgio Maggiore konzentriert sich ganz auf das Festhalten der Bauform der Kirche. Die Maße werden als objektive Größen notiert.

Um so mehr heben sich diese Architekturbeschreibungen von dem Stadtbild Venedigs ab. Auch wenn Heinse diese zwar nicht als morbide beschreibt, so zeigt sich doch, daß er sie als Gegenbild zum Erlebnis der Architektur verwendet. Als ein „Hafennest“ ist Venedig der heroisch aufgefaßten Architektur Palladios diametral entgegengesetzt. Obgleich Venedig auch einer „unüberwindlichen Festung“ gleicht, ist die Stadt „nicht schön“, wie es bereits schon am ersten Tag von der Lagunenstadt heißt.⁴⁴² Dem Raum der Kirchen insbesondere von Il Redentore und S. Giorgio Maggiore wird die „Enge“⁴⁴³ der Lagunenstadt gegenübergestellt.

Während Heinse in Venedig dazu tendiert, palladianische Architektur mit vergleichenden Kriterien zu beschreiben, so wird für ihn während seines Vicenza-Aufenthaltes vor allem der Bezug Palladios zur Antike bedeutsam. Vier Tage nach seiner Deskription von S. Giorgio Maggiore notiert er unter dem 8. August in Vicenza über das Olympische Theater:

Dieser Morgen war einer der schönsten der ganzen Reise. Einen Palladio immer schöner als den andern, eine heitre Seele voll des fürtrefflichsten des Altertums mitgeteilt, von sich und diesem, so viel sich schicken konnte seinen Zeitverwandten. In der Stadt selbst ist unter so vielen nur ein einziger ausgebaut; der lieblichste wie unter Blumen in der korinthischen Ordnung durchaus, ist der von Thiene [...]. Das Olympische Theater muß man ansehen, daß es in das Haus wo es steht hinein gebaut werden mußte, und der Meister also keine Freiheit [hatte], seine Idee nach Willen auszuführen. Er wählte statt dem vollkommenen Zirkel der Alten eine Ellipse, oder Art Oval. Überhaupt ist es eine Kleinigkeit, wie ein Modell zu einem größern, und den Neuern nur eine sinnliche Idee von der Vollkommenheit der Alten, und der Albernheit der Neuern zu geben.⁴⁴⁴

Andrea Palladio als Repräsentant einer auf dem Altertum fußenden Architekturästhetik wird nunmehr auch als Schöpfer der Bauwerke dargestellt. Mit der Apostrophierung des Künstlers als einer „heiteren Seele“, wird das Spielerische, das Experimentierfreudige seiner Kunst, wie es der Begriff der >Heiterkeit<⁴⁴⁵ impliziert, betont. Die unbefangene,

⁴⁴² Ebd., S.181.

⁴⁴³ Ebd., S. 195.

⁴⁴⁴ Ders.: Tagebuch. SW VII, S. 203 f.

⁴⁴⁵ Zum Begriff „heiter“ vgl. die Darstellung von Petra Kiedaisch, Jochen A. Bär: Heiterkeitskonzeptionen in der europäischen Literatur und Philosophie. Einführung in die Geschichte eines Begriffs und seine Erforschung. In: Dies./ Ders. (Hrsg.): Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte. München 1997, S. 7-30, bes. S. 10 f.

gleichwohl geistreiche Anwendung der Regeln der strengen klassischen Architektur, seine *imitatio veterum*, wird zum bestimmenden Wesensmerkmal seiner Kunst. Es ist daher auch nur konsequent, wenn Heinse diese Art der Kunst als „lieblich“, also als Ausdruck einer nicht strengen Kunstauffassung umschreibt. Dabei wird diese nicht so sehr im Hinblick auf die eigene Zeit als vielmehr auf die des Cinquecento hin gedeutet. Denn das Olympische Theater wurde nach seiner Einschätzung unter dem Zwang der Umstände errichtet: Er mußte seine Ideen den lokalen Gegebenheiten anpassen, das Amphitheater mußte Palladio als Ellipse darstellen. Trotz dieser sichtbar werdenden Dependenz des Cinquecento-Architekten an die gegebenen Umstände steht das Gebäude für die ideelle Vollkommenheit antiker Architektur, welche die gegenwärtige Zeit nicht mehr besitzt.

Heinse's Architekturästhetik, die sich aus einem sehr heterogenen Quellencorpus erschließen läßt, wie Brief- und Tagebuchstellen, die auch in deutlich abgeänderter Fassung in den *Ardinghello* eingegangen sind, zeigt folgende Konstanten. Vor allem das Erlebnis der Innenarchitektur ist für Heinse von großer Bedeutung. Der Raum wird dabei unterschiedlich gedeutet. Im Straßburger Münster vollzieht sich für ihn eine Symbiose antiker und gotischer Architektur. Heinse's Argumentation fußt dabei nicht auf einem klimatheoretischen Gedanken, der allgemein in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts für unterschiedliche Kunstentwicklungen als Erklärung verwendet wurde. Das Pantheon wird für ihn hingegen zu einem Erlebnis, in dem der Raum dem Betrachter den Eindruck der Zeitlosigkeit vermittelt. Zwei weitere Erkenntnisse stehen damit im Zusammenhang: Architektur wird als etwas Immaterielles gedeutet. Sie wird in der Anschauung zu etwas Lebendigen. Und sie wird kausal auf einen göttlichen Ursprung zurückgeführt. Damit gehört sie nicht mehr dem Bereich mimetischer Künste an. Das Innere der von Palladio erbauten Kirche S. Giorgio Maggiore in Venedig wird ihm hingegen zu einer Erkenntnis der symmetrischen Gestaltungsmöglichkeiten der Kirchenarchitektur.

Während vor allem das Straßburger Münster, das Pantheon und San Giorgio Maggiore, also nicht Profanbauten, sondern vor allem Bauwerke, die eine religiöse Funktion – sei es in heidnischen wie auch christlichen Bereichen – besitzen, primär von ihm als Raumerlebnisse dargestellt werden, deutet er statt dessen die Ruinen vor allem unter einem temporären Aspekt. Im Bewußtsein um die Distanz zwischen Erbauung und Betrachtung, deutet Heinse sie in einem historischen Sinne. Sie vermitteln dem Betrachter die Größe einer vergangenen, nicht zu wiederholenden Zeit. Im mehrmaligen Anschauen der römischen Architektur, die

auch als eine Form der Intensivierung der Wahrnehmung zu lesen ist,⁴⁴⁶ wird ihm der historische Verfall bewußt. Trotzdem stellt sie Heinse, wie bei der Pyramide des Cestius und dem Kolosseum zu sehen war, nicht als Monumente dar, die einem zeitlichen Wandel unterliegen. In der deutlich werdenden heroischen Kunstauffassung, in der die Zeit der Entstehung dieser Bauten der eigenen Zeit diametral entgegengestellt wird, stehen diese Gebäude für ein hegemoniales Machtdenken, das der Gegenwart fremd ist.

In der Architektur Andrea Palladios erkennt Heinse hingegen, die Möglichkeit, antike Maßstäbe in der Architektur der Neuzeit nachzubilden. Auch wenn er ein ambivalentes Palladio-Bild besaß – die Kritik an der Basilica in Vicenza machte dies deutlich, wo er vor allem die Diskrepanz zwischen Entwurf und Ausführung tadelte –, wird die palladianische Architektur für ihn vorbildlich. Während er noch in Straßburg und in Rom auch mythische Deutungen gebrauchte, wird die Architektur des Vicentiners vor allem hinsichtlich ihrer Gesetzmäßigkeiten gedeutet und im Stadtbild kontrastiv gesehen.

⁴⁴⁶ Zeller: Wilhelm Heinses Italienreise, S. 47: „Es sind wiederholte Ansätze unter wechselnden Voraussetzungen, aus verschiedenen Gesichtspunkten; er sieht das Werk vom Standpunkt dessen, der es gemacht hat, fragt nach den Gefühlen, die die Figur beseelen mögen, oder nach dem Zusammenhang mit der Epoche, in der das Werk entstand, betrachtet es vom Material her oder mit anatomisch-physiologischen Überlegungen, oder im Hinblick auf gängige Interpretationen und Zuschreibungen.“

IV. 2 Karl Philipp Moritz' Italienische Reise

Während seines Italienaufenthaltes zwischen 1786 und 1788 hat Karl Philipp Moritz zahlreiche Notizen zu den unterschiedlichsten Gebäuden angefertigt. Publiziert hat er sie in den *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, die Moritz jedoch zunächst in einer Folge kleiner Abhandlungen publizierte.⁴⁴⁷ Es werden in diesen Abhandlungen in großer Anzahl Eindrücke von Bau- und Kunstwerken wiedergegeben: Von den antiken Amphitheatern über Tempel und Ruinen bis hin zum Petersdom. Begründet wird sein Interesse an den Relikten des Altertums in der von ihm 1789 verfaßten Abhandlung *Über die Würde des Studiums der Altertümer*, die sich sowohl als eine Einleitung zu seiner *Mythologie*, also ein Werk, das sich vor allem als Mythendeutung versteht⁴⁴⁸, als auch zu seinen Überlegungen über die antike Baukunst gelesen werden kann. Unterschiedlichste Gebäude und ästhetische Fragen werden von ihm analysiert. Daher werden auch hier im folgenden diese verschiedenen Themenkomplexe dargestellt. Zum einen soll die didaktische Schrift *Über die Würde des Studiums der Altertümer* untersucht werden. Ihre theoretischen Äußerungen sollen auf die unterschiedlichen Darstellungen in den Reiseberichten in einem zweiten Schritt in Zusammenhang gebracht werden. Zum anderen werden Moritz' Äußerungen über die antike Baukunst und seine Anmerkungen zur Peterskirche zu untersuchen sein. Es wird sich dabei zeigen, daß Moritz insbesondere die antiken Bauwerke als Dokumente eines Kunstschaffens eines Volkes sieht. In der Anschauung dieser Werke wird vermittels der Einbildungskraft ihre historische Bedeutung erkannt. Dabei finden sich in Moritz' Äußerungen über die Peterskirche vor allem religionsphilosophische Reflexionen zur historischen Bedeutung dieses Kunstwerks.

Nach der theoretischen Abhandlung *Über die Würde des Studiums der Altertümer* stellen die Dokumente des Altertums nicht nur einen Sammlungs-, sondern auch einen

⁴⁴⁷ Zur problematischen Entstehungs- und Publikationsgeschichte der Reise vgl. die gründlichen Darstellungen von Heide Hollmer und Albert Meier. In: Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main 1997 (= Bibliothek deutscher Klassiker) [künftig zitiert als FMA], S. 1112-1121 und S. 1163-1175. Wenige Informationen zu Moritz' Reisen bietet hingegen die ältere Studie von Hans Joachim Schrimpf: Karl Philipp Moritz. Stuttgart 1980 (= Sammlung Metzler; M 195: Abt. D), S. 16-19. Einen guten Überblick bietet die Monographie von Albert Meier: Karl Philipp Moritz. Stuttgart 2000 (= Universal-Bibliothek; Nr. 176209), bes. S. 136-155.

⁴⁴⁸ Sie überschneidet sich in wesentlichen Teilen mit der nur im Inhaltsverzeichnis betitelten Einleitung zu *ANΘΟΥΣΙΑ oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer*, die 1791 in Berlin erschienen ist. Zur Bedeutung und Abfassung des Aufsatzes vgl. den kritischen Kommentar von Heide Hollmer und Albert Meier. In: FMA II, S. 1310 f.

Bildungswert dar. Kern der Argumentation bildet die These von der Ganzheitlichkeit der Volkskultur: Das Volk muß in seiner Phantasietätigkeit wie ein Individuum betrachtet werden. Durch ein „geheimes Band“⁴⁴⁹, so begründet Moritz seine Vorstellungen, sei die Menschheitsgeschichte aneinander gehalten, organisch miteinander verbunden, so daß „Vergehen und Werden der Geschlechter unmerklich ineinander sich verliert“⁴⁵⁰. Damit ist das „Vergangne [...] nicht vergangen“⁴⁵¹, sondern wirkt im Kontinuum der Zeit fort. Der Einzelne wird im Studium der „Vorwelt“ zum Gattungswesen, in dem das Einst noch immer lebendig ist.⁴⁵² Diese Ausführungen stellen daher eine theoretische Grundlegung des Studiums der antiken Werke dar. In den vorhandenen Relikten sollen die „Sitten und Gebräuche eines nicht mehr vorhandnen Volks“ unter der Bedingung, „als dies Volk selbst der nähern Betrachtung wert ist“⁴⁵³, beleuchtet werden. Aufgabe ist es für den Menschen, „das Edelste“, was in der vergangenen Kultur entstanden ist, vor sein „Gedächtnis zurückzurufen und es vor seine Einbildungskraft zu stellen, um das, wozu er durch den Gebrauch seiner Kräfte fähig ist, wieder fühlen zu lernen.“⁴⁵⁴ Das umfassende Studium des Altertums stellt dem Menschen daher einen „Spiegel“ dar, „der unser Bild weit vollständiger und wahrer, als unsre Zeitgenossenschaft, uns entgegenwirft.“⁴⁵⁵ Um diese Form der Einbildungskraft zu erreichen, führt Moritz Bedingungen an, wie antike Kunstwerke aufgefaßt werden sollten.

Um nun das Bild, welches die Geschichte von einem durch sich selbst merkwürdigen Volke uns entwirft, gehörig auszumalen, ist es nötig, das Immerbleibende bei dem Immerabwechselnden kennen zu lernen, und jenes mit diesem, so wie die bleibende körperliche Gestalt eines Menschen, mit seinen Handlungen, zusammen zu denken.⁴⁵⁶

In diesem Sinne sucht Moritz nach historischen Konstanten, die sich über die Antike bis in die eigene Zeit erhalten haben. Der Sinn eines solchen Studiums besteht darin, das

⁴⁴⁹ Moritz: Über die Würde des Studiums der Altertümer. FMA II, S. 1047.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ein Gedanke, in dem sich eine Anlehnung Moritz' an Spinoza und Herder zeigt. Vgl. Robert Mühlher: Karl Philipp Moritz und die dichterische Phantasie. In: Ders.: Deutsche Dichter der Klassik und Romantik. Wien 1976, S. 79-259, bes. S. 230-238. Die Beschäftigung mit dem Altertum führt konsequenterweise zu einer Veredelung des Menschen. So schreibt Moritz: Über die Würde des Studiums der Altertümer. FMA II, S. 1048: „Denn wir lernen doch unser eignes edelstes Wesen in den höchsten Äußerungen seiner Kraft kennen, wozu es einst fähig war – und leben auf die Weise wenigstens in Gedanken das große Leben der Vorwelt noch einmal, wenn es durch Taten nicht mehr gesehen werden kann.“

⁴⁵³ Karl Philipp Moritz: Über die Würde des Studiums der Altertümer. FMA II, S. 1045.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 1048.

⁴⁵⁶ Ebd.

Bedeutende („das Immerbleibende“) unter der Berücksichtigung eines geschichtlichen Wandels („das Immerabwechselnde“) als etwas Geistiges aufzufassen, das einen eigenen Wert besitzt. Beides bildet Moritz' Überlegungen zufolge eine Einheit. Es ist als solches „zusammen zu denken“. Der Vergleich mit dem menschlichen Körper, der trotz seiner in der Zeit erfolgenden Handlung als solcher für sich besteht, wird von Moritz als eine Analogie herangezogen, die seinen Gedankengang untermauert.

In historischer Hinsicht bedeutet dies, daß die überlieferten Reste eines „erloschenen Volkes“⁴⁵⁷ wert sind nicht nur aufgehoben, sondern auch bedacht zu werden:

Denn die Äußerungen der tätigen Kraft bei einem Volke, welche die Geschichte uns aufbewahrt, sind nebst noch vorhandnen Werken, die es hervorgebracht, das Eigentum der Menschheit geworden, und erhalten sich von einer Generation zur andern, durch die Reize der Einbildungskraft aufgefrischt, in ewiger Jugend.⁴⁵⁸

Moritz' Volksbegriff zeichnet das Volk als ein dynamisches Kollektiv, das in der Lage ist, höchste Kulturleistungen hervorzubringen.⁴⁵⁹ Nicht dem Einzelnen, dem Individuum ist dies vorbehalten, sondern der Gemeinschaft. Ihr Wert wird auch durch „Einbildungskraft“ des Menschen erkannt. Durch diese wird die Bedeutung dieser historischen Werke erkannt. Trotz der großen historischen Distanz sollen daher die überlieferten Reste aus der Antike als Ausdruck einer vitalen Kraft des Volks gelesen werden:

Das individuelle Dasein eines Volks hingegen, oder seine Sitten und Gebräuche, das vollständige Detail seines Lebens, ist in den Nebel des Altertums zurückgewichen, und hat sich gänzlich unserm Blick entzogen; so daß wir es uns nur noch aus Bruchstücken, welche uns die Geschichte und auf die Nachwelt gekommenen Werke liefern, zusammengesetzt, vors Auge stellen, und unsre Phantasie damit täuschen können - indem wir ein Volk dessen aufgezeichnete Taten wir noch itzt bewundern, und dessen nachgelassene Werke der Kunst wir noch itzt mit Ehrfurcht anblicken, aufs neue in seinen Häusern, und auf seinen Straßen und öffentlichen Versammlungsplätzen, vor uns leben und handeln sehen.⁴⁶⁰

Das in diesen Zeilen zum Ausdruck kommende kulturanthropologische Interesse – Kunst wird von Moritz als Ausdruck der schöpferischen Kraft einer Gemeinschaft von Menschen aufgefaßt – bestimmt daher das Studium der Altertümer. Da neben literarischen Quellen

⁴⁵⁷ Ebd., S. 1046.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 1046 f.

⁴⁵⁹ Vgl. dazu auch Oswald: Italienbilder, S. 36 f.

⁴⁶⁰ Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien. FMA II, S. 1047.

nur noch in Rudimenten die Antike als eine kulturelle Epoche in überlieferungskritischer Hinsicht erfaßt werden kann, sieht es Moritz auch als Aufgabe nicht nur für den Historiker sondern auch für den Schriftsteller an, diese literarisch darzustellen. Gegenüber seinem Verleger Joachim Heinrich Campe wies er auf die Bedeutung dieses Gedankens für die *Reise eines Deutschen in Italien* explizit hin. Er wollte insbesondere die literarische Darstellung der antiken Werke entsprechend berücksichtigt wissen.⁴⁶¹

Demnach beginnt auch sein Reisebericht mit dem ersten auf seiner Reiseroute gelegenen antiken Monument, der Arena von Verona.⁴⁶² Unter dem 2. Oktober 1786 erfolgt die Beschreibung dieses veronesischen Amphitheaters, das sich „auf einem großen und weitläufigen Platze hinter unansehnlichem Gemäuer versteckt“⁴⁶³. Es handelt sich um das erste Amphitheater, das Moritz in seiner *Reise eines Deutschen in Italien* beschreibt.⁴⁶⁴ Die Besichtigung wird dabei in den Horizont einer ersten Begegnung mit antiker Kunst

⁴⁶¹ Karl Philipp Moritz' Brief an Joachim Heinrich Campe vom 3. Februar 1787. In: Hugo Eybisch (Hrsg.): Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von Karl Philipp Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie. Leipzig 1909, S. 207-209, hier S.207 f.: „Mein Buch über Italien muß notwendig etwas Gründliches und dabei Unterhaltendes sein, wenn es sich unter den vielen Büchern, die man über Italien hat, vorteilhaft auszeichnen soll. Dies hat mich auf die Gedanken gebracht, eine Reiseroute durch Italien gleichsam nur zur Unterlage, oder zum Leitfaden zu gebrauchen, worauf ich meine sämtlichen Bemerkungen über Sitte, Gebräuche, Altertümer, u.s.w., die ich gemacht habe, und künftig noch machen werde, reihen könnte, um auf die Weise eine Art von täuschender Komposition hervorzubringen, worin die allgemeinen Bemerkungen immer auf dem gehörigen Fleck lebhaft und anschaulich gemacht würden; und wo zugleich auf die Altertümer eine solche zweckmäßige Rücksicht angenommen würde, daß dies Buch zugleich als ein Pendant zu dem von mir auszuarbeitenden römischen Antiquitäten betrachtet, und wie diese ein bleibendes Werk werden könnte.“

⁴⁶² Zwei Ausführungen sind von seinem Bericht überliefert. Zum einen in dem Essay *Verona oder die Täuschung in den ersten Eindrücken von einem fremden Lande*. In den *Fragmenten von der Italienreise*. FMA II, S. 402-409. Moritz hat den Passus auch in die *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*. FMA II, S. 415 aufgenommen.

⁴⁶³ Ebd., S. 415.

⁴⁶⁴ In Rimini heißt es unter dem 14. Oktober 1786. FMA II, S. 433: „In das hiesige Kapuzinerkloster sind die Überreste von einem Amphitheater verbaut, welches der Konsul Publius Sempronius hier errichten ließ; und ich fand auf dem Walle sogar einen Handweiser, mit der Inschrift: daß derselbe auf die Ruinen des vom Konsul Sempronius errichteten Amphitheaters hindeute – woraus man also sieht, daß die Aufmerksamkeit auf die Überreste des heidnischen Altertums doch auf keine Weise durch das Religiöse verdrängt wird.“ In Fano bewunderte Moritz das Theater. FMA II, S.442: „Das Theater von Fano ist von solcher Pracht und Größe, daß man beinahe sagen könnte, diese kleine Stadt sei zu dem Theater, nicht das Theater für die Stadt erbauet worden.“ Ebenso berichtet Moritz unter dem 2. März 1787 von einem Amphitheater, das während des römischen Karnevals auf dem Corso aufgebaut worden ist: „Ein bretternes Amphitheater bei dem Obelisk trug ein buntes Gemisch von Zuschauern.“ In Rom bietet das Kolosseum Moritz am 28. März die Ansicht eines „halbzerstörten Amphitheaters“ (FMA II, S. 525): „Und auch dieses Amphitheater hat seine Erhaltung nur seiner Weihung zum gottesdienstlichen Gebrauch zu danken, welche das Kreuz auf dem Gipfel desselben andeutet. Auf der Arena, wo die Kampfspiele gehalten wurden, wird hier sonntäglich unter freiem Himmel gepredigt, welches Geschäft gewöhnlich die Kapuzinermönche aus einem benachbarten Kloster auf dem Palatinischen Berge verrichten.“ Auch die Form des Amphitheater erschien ihm merkwürdig (ebd., S. 526): „Das Kolossäum selber bildet mit seinem ungeheuern Umfange in der Luft dennoch eine reizende Kontur. Auch macht es einen sonderbaren Eindruck, ein Gebäude von solcher Größe zu sehen, welches aus einem bloßen ovalen Umfange ohne Decke besteht. [...] Wegen des vielen Märtyrerbluts was hier vergossen wurde, wird nun selbst die Erde dieses ehemaligen Amphitheaters für heilig gehalten.“

gestellt, denn, so führt Moritz, die Quintessenz seiner Schrift *Über die Würde des Studiums der Altertümer* vorwegnehmend, aus, er

betrete nun den Boden des Landes, wohin [er] sich so oft sehnte, das [ihm] mit seinen Monumenten der Vergangenheit zwischen immer grünen Gefilden so oft in reizenden Bildern vorschwebte, und den Wunsch des Pilgrims in [ihm] weckte, die heiligen Plätze zu besuchen, wo die Menschheit einst in der höchsten Anstrengung ihrer Kräfte sich entwickelte, wo jede Anlage in Blüten und Frucht emporschoß, und wo beinahe ein jeder Fleck durch irgend eine große Begebenheit, oder durch eine schöne und rühmliche Tat, welche die Geschichte uns aufbewahrt, bezeichnet ist.⁴⁶⁵

Italienische Flora und antike Kunst stellen nicht nur einen real gegebenen Zusammenhang, sondern eine geistige Einheit dar. Sie sind zunächst ein Ort der Imagination, der Utopie des Deutschen, der sich die unmittelbare Anschauung ersehnte. Italien wird hier zu einem säkularisierten Ziel des Pilgers aus dem Norden stilisiert. Der historischen Bedeutsamkeit des Ortes bewußt, beschreibt Moritz daraufhin detailliert die Arena von Verona.

Ich blickte von der Arena, oder dem mit Sand bedeckten Kampfplatz in die Höhe, bis dahin, wo die obersten Stufen rund umher den Horizont beschränken und die Ruinen, welche sich in der Luft abschneiden, einen malerischen Anblick machen. – Dann stieg ich hinauf, und hatte nun die Aussicht von jenen obersten Stufen, bis auf die Arena hinunter, wie in einen tiefen Trichter.⁴⁶⁶

Moritz' Beschreibung zeigt, daß die Arena nicht nur als reales Kunstwerk dem Leser vor Augen geführt werden soll. Und auch nicht als ein verfallenes Monument wird sie dargestellt. Vielmehr erweckt sie einen „malerischen Anblick“. Daß dieses Kunstwerk auch noch in der Gegenwart genutzt wird, macht die darauf folgende Passage deutlich:

Ein kleines modernes Theater mit Vorhang und Kulissen, das unten auf der Arena erbaut ist, und worauf man von oben herab sieht, verursacht mit seiner großen Umgebung einen seltsamen Kontrast. Wie sonst die Sitze zum Theater, so hat man hier ein Theater zu den Sitzen erbaut.⁴⁶⁷

Das Theater im Theater – also das moderne Theater in den Mauern des antiken Amphitheaters läßt dabei die Diskrepanz zwischen der Antike und der eigenen Zeit deutlich werden. Wie Albert Meier und Heide Hollmer erkannt haben, hat Moritz

⁴⁶⁵ Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*. FMA II, S. 413.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 415.

⁴⁶⁷ Ebd.

vielfache Quellen, wie etwa Addisons Darstellung Veronas in seiner 1719 erschienenen Schrift *Remarks on several parts of Italy*, für seine *Reise eines Deutschen in Italien* verwendet. Im Gegensatz zu Addisons historischer Darstellung⁴⁶⁸ wird von Moritz das Amphitheater als ein Ort beschrieben, den die Einbildungskraft fast schon aus sich heraus imaginiert:

Es versteckt sich auf einem großen und weitläufigen Platze hinter unansehnlichem Gemäuer.
– Freilich verliert die Einbildungskraft bei dem wirklichen Anblick ihren schönen Spielraum, wo sie nach Gefallen zusetzen und abnehmen konnte.⁴⁶⁹

Subjektive Einbildungskraft und reale Anschauung bestimmen den Eindruck, den das Amphitheater im Betrachter hinterläßt. Die Form des Gebäudes erzwingt dabei eine konzentrierte Anschauung, die jegliche übertriebene Imagination in ihre Schranken weist:

Allein die Wirklichkeit tritt bald wieder in ihre Rechte. – Der Anblick der simplen Majestät erhält die Oberhand über jede übertriebene Vorstellung, welche hier wie Nebel verschwindet, da das Auge seinen sichern Maßstab hat.⁴⁷⁰

Bei der Darstellung der Kirche S. Maria dell’Orazione e Morte in der Via Giulia von Rom⁴⁷¹, die Moritz am „Feste aller Seelen“ beschreibt⁴⁷², wird hingegen vor allem die Gegenwart des Todes zu einer bedrückenden Erfahrung, da die „Wände von oben bis unten mit wirklichen Totenschädeln und Totenbeinen, die äußerst zierlich

⁴⁶⁸ Joseph Addison: *Remarks on several Parts of Italy, in the years 1701, 1702, 1703*. London 1718, S. 45: „There are some other Antiquities in Verona, of which the Principal is the Ruin of a Triumphal Arch erected to Flaminius, where one sees old Doric Pilars without any pedestal or Basis, as Vitruvius has described them. I have nit yet sen any Gardens in Italy worth taking notice of. The Italians fall as far short of the French in this Particular, as they eccel them in their palaces. It must however be said, to the Honour of the Italians, that the French took from them the first Plans of their Gardens, as well as of their Water-Works; so that their surpassing of them at present is to be attributed rather to the Greatness of their Riches, than the Excellence of their taste. I saw the Terrace-Garden of Verona, that Travellers generally mention. Among the Churches of Verona, that of St. George is the handsomeit: Its chide Ornament is the Martyrdom of the Saint, drawn by Paul Veronese; as there are many other Pictures about the Town by same hand. A Stranger is always shown the Tomb of Pope Lucius, who lyes buried in the Dome.“

⁴⁶⁹ Moritz: *Reisen eines Deutschen nach Italien*. FMA II, S. 415.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Bislang hat nur Albert Meier: *Im Mittelpunkt des Schönen: Die metaphysische Aufwertung Roms in Karl Philipp Moritz’ „Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*. In: *GYb* 6 (1992), S. 143-167 den römischen Aufenthalt beleuchtet.

⁴⁷² Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien*. FMA II, S. 481: „Ich kam nun in die Kirche, die von den Toten, denen sie geweiht ist, ihren Namen führt, und wo von einer Totenbrüderschaft für die Armen, welche auf dem Felde gestorben (per gli poveri morti in campagna) zu Totenmessen gesammelt wird.“

übereinandergelegt waren⁴⁷³. In den sich an der Wand befindlichen Gemälden erblickt Moritz allegorische Darstellungen des Todes:

Zur Rechten stieg man wieder einige Stufen hinauf, und hier war eine Art von theatralischer Dekoration, wie eine waldigte Gegend, wo, nach einer Erzählung im alten Testamente, ein Esel und ein Löwe bei einem menschlichen Leichnam sich zusammen finden; welches also auch Beziehung auf den Endzweck hat, wozu diese ganze fürchterliche Scene veranstaltet wird; um nemlich durch den sinnlichen Eindruck das Mitleid für die Toten zu erwecken, welches sich in milden Almosen äußert, wovon sich die Lebenden gütlich tun.⁴⁷⁴

Die Ausstattung der Kapelle wird als Ausdruck einer Ästhetik der Alten gelesen, bei der durch die sinnbildliche Darstellung des Todes eine mitleidsvolle Gefühlsregung der Lebenden für die Verstorbenen erweckt wird.⁴⁷⁵ Daß der hilfreiche Mensch von Not, Sorge, Krankheit und Tod gezeißelt wird, ist eine Konstante in der Ästhetik von Karl Philipp Moritz. Der Mensch existiert in diesem Sinne ohnmächtig gegenüber der Macht der Götter.⁴⁷⁶ Das Leben des Menschen steht damit der allmächtigen, überirdischen Existenz Gottes gegenüber.⁴⁷⁷ Über den „Totenkult“ in der Antike weiß Moritz weiterhin zu berichten:

Diese Kirche erweckt wieder die Idee von dem mundus patens der Alten; ein düsteres Fest, wo man sich die Schlünde der Unterwelt, auf eine zeitlang eröffnet, und die Scheidewand zwischen den Lebenden und Toten hinweggerückt dachte, und durch eine kurze Hemmung der Geschäfte und Gewerbe des Lebens den unterirdischen Mächten gleichsam ein Opfer brachte, und den ihnen schuldigen Tribut bezahlte.⁴⁷⁸

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 482.

⁴⁷⁵ Ebd.: „Wenn irgend etwas in die Idee der Alten eingreift, daß die Seelen der Toten, deren Körper unbegraben liegen bleiben, von dem rauhen Fährmann zurückgewiesen, nicht an das jenseitige Ufer des Styx gelangen können, sondern vergebens dahin ihre Arme ausstrecken; so ist es diese Almosensammlung und Fürbitte für die Seelen derer, die verlassen von aller menschlichen Hülfe und Beistand, auf den Feldern gestorben sind, und niemanden haben, der für den armen gequälten Schatten ein Totenopfer darbringt.“

⁴⁷⁶ Vgl. zu diesem bedeutenden Aspekt in der Ästhetik von Karl Philipp Moritz auch Alessandro Costazza: *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern, Berlin, Brüssel 1999 (= *Iris; Forschungen zur europäischen Kultur*; Bd. 13).

⁴⁷⁷ Bei der Beschreibung der Kirche wird dies deutlich. Denn Moritz fügt noch den Passus (FMA II, S. 482 f.) hinzu: „Zugleich aber dringt sich einem auch die Vorstellung von fürchterlichem Elende auf, welches hier so manchen hilflos unter freiem Himmel verschmachten läßt, der demohngeachtet selbst durch dieses unbeschreibliche Elend, nach seinem Tode noch wie ein Scheusal ausgestellt, der allesverschlingenden Priesterschaft, die für die Ruhe der Seelen Gebete murmelt, Almosen und reichen Gewinn verschafft.“

⁴⁷⁸ Ebd., S. 483.

Bei dieser Darstellung, die sich deutlich von den heroischen Vorstellungen, die die Betrachtung der Tempel auf dem Forum Romanum erwecken,⁴⁷⁹ abhebt, wird noch einmal auf die Bedeutung, die dieser Kirche in religiöser Hinsicht zukommt, eingegangen. Durch die in ihr stattfindenden Zeremonien wird das alltägliche Leben für einen Moment unterbrochen. Es entsteht für diese Zeitspanne eine Unmittelbarkeit zwischen den Lebenden und den Toten („die Scheidewand zwischen den Lebenden und Toten hinweggerückt dachte“), die ansonsten nicht zu erreichen ist.

In Moritz' Beschreibung der Peterskirche, die die größte und detaillierteste Beschreibung eines Kunstwerks im Rahmen des ersten Bandes der *Reisen eines Deutschen nach Italien* überhaupt vorstellt,⁴⁸⁰ wird zum einen der optische Eindruck, den die Kirche des Vatikans beim Betrachter hinterläßt, analysiert und zum anderen die historische Bedeutung, die dem Gebäude zukommt, herausgestellt. Der Bericht hebt mit der optischen, überdimensionalen Präsenz der Kirche an:

Wenn man die Vorderseite der Peterskirche im Hintergrunde dieses Platzes sieht, so ist es einem, als ob man in einen optischen Kasten blickte; das Ganze macht mehr den Eindruck eines Gemäldes, als eines Gegenstandes aus der wirklichen Welt, wo man etwas so vollkommen ebenmäßiges, und bei einem solchen Umfange dennoch so vollkommen ausgearbeitetes, nicht zu sehen gewohnt ist.⁴⁸¹

Auch hier geht es Moritz vor allem um die Wirkung eines Gebäudes auf die menschliche Einbildungskraft. Der Vergleich mit einem Gemälde zeigt, daß Moritz den Petersdom zunächst nicht als Inbegriff der politischen und geistlichen Macht des Vatikans auffaßte, sondern als ein Kunstwerk. Es hebt sich von den Erfahrungen, die an „Gegenständen aus der wirklichen Welt“ zu machen sind, deutlich ab. Die vollendete Gestaltung dieses Werkes („vollkommen ebenmäßig“ / „vollkommen ausgearbeitet“) hebt es von den üblichen Werken ab. Ihre symmetrische Gestaltung zeigt den Kunstcharakter des imposanten Gebäudes deutlich an.⁴⁸²

⁴⁷⁹ Vgl. die Charakterisierung der vespasianischen Tempel unter FMA II, S. 1199.

⁴⁸⁰ Dies wird von Moritz selbst hervorgehoben: wenn er während seines Aufenthaltes in Foligno am 24. Oktober in seinen *Reisen eines Deutschen in Italien*. FMA II, S. 467 schreibt: „Die Kathedrale macht einen prächtigen Prospekt, und gibt, wie ich höre, denjenigen, welche nach Rom reisen, schon einen Vorgesmack von der Pracht der Peterskirche, deren Hochaltar unter der Kuppel, mit dem Baldachin und vergoldeten Säulen hier im Kleinen nachgebildet ist, welches wirklich schon einen sehr prachtvollen Anblick macht.“ Vgl. auch die Abbildung V.

⁴⁸¹ Ebd., S. 512.

⁴⁸² Ebd., S. 491: „Die Peterskirche, das Vatikan, und die Engelsburg, stellen sich, in Vergleichung mit der übrigen Stadt, wie Riesengebäude dem Auge dar.“

Moritz weist darauf hin, daß ursprünglich der „Cirkus des Nero“ an der Stelle des Petersdoms stand.⁴⁸³ Gerade „auf diesem Platze, wo einst Nero seine Augen an den schmähhlichen Hinrichtungen der Christen weidete, die hier, selbst wie Tiere geachtet, mit wilden Tieren kämpfen mußten, vereinigt sich nun der höchste Glanz des christlichen Roms, der Vatikan und die Peterskirche“⁴⁸⁴, denn, so vermutet Moritz,

gewiß hatte das alte Rom nichts aufzuweisen, das diesem Platze und diesem Säulengange an Pracht zu vergleichen gewesen wäre. Es scheint, als ob man es ordentlich darauf angelegt habe, daß auf demselben Fleck, wo das Christentum die tiefsten Erniedrigungen erlitten hatte, nun auch der höchste äußere Glanz und Herrlichkeit desselben, in seiner ganzen Pracht hervorschimern sollte.⁴⁸⁵

Die symbolische Bedeutung des Ortes wird von Moritz hervorgehoben. Die Entstehung des Petersdoms wird auf seine Ursprünge hin verfolgt. Moritz' bewertet also den Petersdom von der Geschichte des Christentums her. In ihm und seiner „Pracht“ wird die historische Erniedrigung der Christen im römischen Reich gleichsam aufgehoben. An die Stelle der „tiefsten Erniedrigung“, des Martyriums der Christen, tritt ein Bauwerk, das in seiner äußeren Beschaffenheit nur „Glanz“ und „Herrlichkeit“ erkennen läßt.

Moritz beläßt es aber nicht nur bei der Darstellung der historischen Distanz zwischen den beiden Bauwerken. Das gesamte Bauwerk wird von ihm dargestellt. Dabei zieht Moritz zunächst eine Parallele zwischen der römischen Kirche und der St. Paulskathedrale in London:

Beim Eintritt in die Peterskirche fühlte ich mich lange nicht so überrascht, als beim ersten Eintritt in die Paulskirche in London, welche doch in Ansehung des Umfangs bei weitem von der Peterskirche übertroffen wird: aber dort kann freilich wohl die Leerheit zu der Größe des Eindruck vieles beigetragen, weil der ganze Teil der Kirche, welcher gebraucht wird, sich eigentlich nur auf den angebauten Chor beschränkt, wo gepredigt wird, und die Gemeine sich versammelt.⁴⁸⁶

Wird damit zunächst der subjektive Eindruck, den beide Kirchen dem Eintretenden gewähren, durch die explizite Hervorhebung der Dimensionen dieser Bauten wiedergegeben, so weiß Moritz über die Funktion der Paulskirche zu berichten:

⁴⁸³ Vgl. den Kommentar FMA II, S. 1207.

⁴⁸⁴ Moritz: Reise eines Deutschen in Italien, S. 511.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 513.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Der ungeheure Umfang der Paulskirche wird durch den protestantischen Gottesdienst nicht ausgefüllt, weil die protestantischen Kirchen, ihrem Endzweck gemäß, eigentlich nur Lehrhäuser sein sollen; da hingegen die katholischen Kirchen sich schon mehr dem Begriff von Tempel nähern, wo man nicht sowohl Unterricht erteilte, als vielmehr nur durch Opfer und Gebet die Gottheit zu verehren suchte.⁴⁸⁷

In diesen Zeilen wird die Beziehung zwischen Religion und Kunst reflektiert. Sollen die protestantischen Kirchen mit ihrem Gottesdienst vor allem eine didaktisch-moralische Funktion erfüllen, so erinnern die katholischen Kirchen mit ihrer inneren Ausgestaltung und ihrer Messen an die antike Tempeltradition. Sind erstere puristisch gestaltet, so hat die römisch-katholische Kirche in ihren Bauten durch die Eucharistiefeier noch den rituellen Charakter der antiken Religion neben der Erbauung und Belehrung beibehalten. Moritz schlußfolgert aus diesen Funktionsbestimmungen, daß die „die erhabene Baukunst“ in den protestantischen Gotteshäusern „im Grunde zweckwidrig“ sei, während man „bei einer katholischen Kirche“ dieses Moment des Erhabenen geradezu „erwarte“. Denn der katholischen Religion, so begründet Moritz seinen Gedanken, liege grundsätzlich eher ein „sinnlicher“ als ein abstrakt „spekulativer Religionsbegriff“, wie sie die protestantische Religion auszeichnet, zugrunde. Dementsprechend korrespondiert mit der „sinnlichen“ Religion die in „die Augen fallende Pracht“⁴⁸⁸ der katholischen Sakralbauten. Welche Bedeutung gerade die Peterskirche für die katholische Religion besaß, verdeutlicht Moritz noch weiter:

Wenn man nun die Pracht der Peterskirche als den Mittelpunkt betrachtet, wo einst die Schätze des Erdbodens zusammenflossen, so steht sie da, wie ein großes Denkmal der monarchischen Religion, durch deren Alleinherrschaft nur dies Wunderwerk emporsteigen konnte, wodurch das delphische Heiligtum und der Ephesus Tempel verdunkelt wird.⁴⁸⁹

Es handelt sich um eine religionsphilosophische Überlegung, die durchaus auch eine machtpolitische Reflexion beinhaltet, wenn Moritz die katholische Religion als „monarchische“ bezeichnet. Die Kunst der katholischen Religion, so konstatiert Moritz, hat in historischer Hinsicht die antike Kunst „verdunkelt“. Die Gebäude des antiken Mysterienkults und die zeitgenössischen Kirchenhäuser werden als Symbole historischer

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Ebd.

Vorgänge von ihm gewertet. Die dem antiken eleusinischen Mysterienkult dienenden Tempel von Ephesus und die ebenfalls dem antiken, mehr naturverbundenen Mysterienkult zugehörenden delphischen Tempel⁴⁹⁰ sind durch den „Alleinherrschaftsanspruch“ der katholischen Kirche vollständig verdrängt worden. Die für den antiken polytheistischen Glauben errichteten Tempel haben durch den für die katholische, monotheistische Religion als Kunstwerk errichteten Petersdom ihre Bedeutsamkeit vollständig verloren. Der Petersdom wird als ein historisches Kunstwerk gedeutet, das diese religionsgeschichtliche Entwicklung gleichsam symbolisch „verkörpert“.

Neben diesem historischen Vergleich versucht Moritz jedoch auch, eine „optische Betrachtung“ der Peterskirche dem zeitgenössischen Leser zu gewähren. Er ist zunächst erstes sichtbares Zeichen der Stadt für den Anreisenden: „Heute früh brachen wir auf, und Rom blieb noch lange vor unsern Augen verborgen, bis auf einmal hinter den Hügeln, die es verdeckten, die Peterskuppel ganz allein majestätisch hervorragte.“⁴⁹¹ Daß es gerade die Kuppel ist, die ins Auge sticht, hat über die empirische Tatsache hinaus weiterreichende Bedeutung für die ästhetische Betrachtung des Baus. An der Kuppel gewinnt Moritz den Begriff anschaulicher Ganzheit:

Statt daß in dem gotischen Dome alles darauf angelegt ist, daß die Höhe furchtbar, die Weite wie eine Wüste erscheine und das Ganze Schauer und Bewundrung erzeuge, so ist hier alles darauf angelegt, bei dem erstaunlichsten Umfange dennoch die Idee des Angenehmen, Bequembaren und Wohnbaren zu erregen. Bei dem gotischen Gebäude soll das Haus einer Felsenmasse, hier soll die Felsenmasse dem Hause ähnlich sehen.⁴⁹²

Moritz faßt die Baukunst von ihrer rezeptionsästhetischen Seite auf. Der Eindruck der „Schauer“ und der „Bewundrung“, die durch einen der „gotischen Dome“ erregt werden, stehen dem „Angenehmen“, „Bequembaren“ und „Wohnbaren“ der Peterskirche entgegen. Diese Ausführungen weisen auf die unterschiedlichen Wirkungen hin, die von unterschiedlichen Gebäuden ausgehen: Sie reichen vom „Schauer“ bis zur „Bewundrung“. Und noch weitere Unterschiede konstatiert Moritz zwischen mittelalterlichen gotischen Gebäuden und dem Renaissance-Bauwerk des Vatikans:

⁴⁹⁰ Vgl. dazu Burkert: Antike Mysterien, S. 22-27.

⁴⁹¹ Moritz: Reise eines Deutschen in Italien. FMA II, S. 513.

⁴⁹² Ebd.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Statt daß man dort durch die ungeheuren Verhältnisse gezwungen wird, mit einer Art von Entsetzen emporzuschauen, und der Geist sich unter der Masse gleichsam erdrückt fühlt, fühlt man sich hier durch einen sanften Zug emporgehoben, weil das Ebenmaß der Verhältnisse, die man erblickt, mit dem Geiste des Menschen harmonierend und sein eignes Werk ist, worin er sich allenthalben wiedererkennt und wiederfindet, da er in dem gotischen Gebäude mit einer Art von wilder Schwärmerei sich selbst in schauervollen Labyrinth zu verlieren sucht.⁴⁹³

Die unterschiedlichen Bauformen führen zu unterschiedlichen geistigen und emotionalen Regungen. Obgleich sich in beiden Kirchen „Ungeheures“, also Spirituelles, Übersinnliches ausdrückt, wird in der gotischen Kirche das Erlebnis dieser Kunst zu einem Gefühl des Schauervollen, während in der anderen, die Vorstellung von Harmonie vorwaltet. Dem drohenden Selbstverlust in der gotischen Kirche steht die geistige Selbstfindung des Menschen im Petersdom konträr gegenüber. Gleichsam anamnetisch erkennt der Mensch in der wohlproportionierten Gestalt des Baus sein eigenes Werk. Die Ganzheitlichkeit des Erlebnisses wird durch die Betrachtung der Kuppel vollendet:

In der Mitte erhebt sich die Wölbung der Kuppel, welche auf dem Erdboden nicht ihresgleichen hat, und dem ohngeachtet nichts weniger als einen furchtbaren Eindruck macht, sondern das Auge allmählich durch ihre sanfte Krümmung bis zu ihrem Schlußpunkt in die Höhe zieht.⁴⁹⁴

Im Schlußpunkt der Wölbung findet der Blick den eigentlichen „Gesichtspunkt“ des Gebäudes, das organisierende Zentrum seiner Struktur und damit den Mittelpunkt des Ganzen. Wie der Schlußstein die Architektonik von oben abstützt, hält hier der höchste Punkt den Bau geistig zusammen. An der Wölbung der Kuppel rundet sich der Dom zum Ganzen, während gotische Architektur dem Blick keinen „Fixpunkt“ anbietet, der sie zur Einheit werden ließe. Der Betrachter kommt solchermaßen nicht zur Ruhe, sondern verliert sich in der Vielfalt der Eindrücke. Demgegenüber verbürgt die begrenzende Form der Peterskirchenkuppel eine ästhetische Beruhigung im Erfassen des geistigen Vergleichspunktes zwischen Subjekt und Objekt. Aus diesem gleichsam absoluten Punkt ergibt sich die „oberste“ Betrachtungsweise:

Durch die Einsicht in die Kapellen entstehen, so wie man die Peterskirche hinaufgeht, immer abwechselnde Perspektiven. [...] Das Schönste von der Peterskirche bleibt dennoch immer der Eindruck des Ganzen, wenn man seine Augen nicht auf Kleinigkeiten heftet, und sich durch

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 514.

die überflüssige Pracht und Verzierungen der einzelnen Teile nicht irren läßt. [...] So verliert sich auch in dem Augenblick von dem Umfange und der Höhe der Kuppel das Kleinliche der Mosaiken [...]. Diese Kuppel bleibt immer das Größte, was bis jetzt in dieser Art die menschliche Einbildungskraft auszusinnen, und der menschliche Verstand auszuführen vermochte [...].⁴⁹⁵

Die Ornamente stehen damit dem eine Ganzheitsperspektive bietenden Bau des Gewölbes gegenüber. Das einheitsstiftende Moment des Doms wird visuell mit dem Wölbungspunkt der Kuppel als zentralem Gesichtspunkt erfahren. Er bezeichnet das eigentliche Zentrum des Petersdoms, da auf

dem höchsten Gipfel der Wölbung das Antlitz des musaischen Gottvaters, von allen Heiligen und Engeln umgeben, in den Abgrund des ihm erbauten Heiligtums hinunterblickt. Der Blick von dieser schwindelnden Höhe fällt in die dunkle Tiefe gerade auf die hundert Lampen, welche um das Grab des ersten Apostels immerwährend brennen. Wenn man hier herabschaut, so wird einem der Gedanke lebhaft, daß man sich nun in dem Gipfel von dem ersten Gebäude der Welt befindet und daß es nichts Größeres, von Menschenhänden Hervorgebrachtes auf diesem ganzen Erdball gibt.⁴⁹⁶

Analog zu dem erhoben-erhabenen Blick „Gottvaters“ im Petersdom kann der Betrachter dieselbe Perspektive nachvollziehen. Was er erkennt, ist auch nicht an sich göttlich, sondern menschliche Schöpfung zu Ehren Gottes. Es vermag somit das menschliche Auge sein Eigenes ganz anzuschauen, indem es sich formell in Gottes Antlitz hineinversetzt.

Das „Gebäude der Welt“ ist jedoch ein Werk menschlicher Tätigkeit und Kunst. Es gottgleich zu überblicken, kommt dem Menschen zu. Denn das Auge Gottes im Schlußpunkt des Gewölbes ist das „Größte, was bis jetzt in dieser Art die menschliche Einbildungskraft auszusinnen“ vermochte. Wie bedeutsam der Begriff des „Ganzen“ beziehungsweise des „Überblicks“ für Moritz' klassische Kunsttheorie ist, wird aus dem weiteren Kontext ersichtlich. Sie bezeichnet nämlich einen grundsätzlichen Unterschied:

Der Mangel eines solchen großen Überblickes scheint zwischen den alten und neuen Kunstwerken vorzüglich die Grenzscheidung zu machen. Und hier trifft das ein, was schon Horaz von einem Künstler sagt, der bis auf den Nagel am Finger auf das sorgfältigste seine Bildsäule ausarbeitete und dennoch unter seinen Kunstgenossen ewig der letzte blieb, weil er

⁴⁹⁵ Ebd., S. 520.

⁴⁹⁶ Ebd.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

eben über der zu großen Sorgfalt und Genauigkeit bei der Betrachtung der einzelnen Teile den Überblick des Ganzen verlor, wodurch ein Kunstwerk allein Charakter und Würde erhält.⁴⁹⁷

Die Kunst doktrin wird auf die realen optischen Eindrücke, die man von der Peterskirche in Rom gewinnt, übertragen. Es ist also eine „synthetische Ganzheitsperspektive“⁴⁹⁸, die Moritz in seinem Reisetagebuch entwickelt. Hinzu tritt die Vorstellung, daß „die Einbildungskraft [...] durch eine vernünftige Übersicht des Ganzen [...] in Schranken gehalten“⁴⁹⁹ werden müsse, was der Betrachtung gleichsam eine regulative Bestimmung hinzufügt. Wenn die Übersicht vernunftgemäß erscheinen soll, so sind Vernunft und Einbildungskraft, Idee und Visualität zwei korrelierende Momente der ästhetischen Erfahrung. Bei der kunstkritischen Beschreibung des Pantheons betont er nochmals dieses künstlerische Postulat. Diesmal handelt es sich um eine produktionsästhetische Ausführung:

Dem Baumeister fehlte es gewiß an Übersicht eines großen Ganzen, der auf das Pantheon die beiden kleinen Türmchen setzte, die für dies herrliche Denkmal des Altertums ein wahrer Schandfleck sind. Der Geschmack fängt an zu sinken, wenn die Vorstellungskraft, gleichsam zusammenschrumpft, und unfähig, ein großes Ganze zu umfassen, zu den Verzierungen im Kleinen keinen Maßstab mehr behält, so daß diese, ehe man es gewahr wird, ins Übertriebene und Kindische ausarten.⁵⁰⁰

Das Pantheon bezeichnet den Beginn eines dekadenten Zeitgeschmacks, weil dem antiken Erbauer der Überblick auf das Ganze fehlte. Es wird gegenüber der ansonsten so hoch eingeschätzten antiken Kunst abgewertet („ein wahrer Schandfleck“). Der Niedergang einer Kunst werden an den „Geschmack“ und an die „Vorstellungskraft“ des Menschen gebunden. Ist letztere nicht mehr in der Lage, ein „großes Ganzes“ zu imaginieren, so beginnt auch das „Geschmacksurteil“ zu sinken. Der Ganzheitsbegriff wird von Moritz mit einem Kunstwerk verbunden. Ist es doch, wie Moritz gerade auch in seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* betont, allein dem Genie im Gegensatz zum Dilettanten vorbehalten, ein harmonisches Ganzes hervorzubringen.⁵⁰¹ Das Pantheon

⁴⁹⁷ Ebd., S. 662.

⁴⁹⁸ Kestenholz: Die Sicht der Dinge, S. 94.

⁴⁹⁹ Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien. FMA II, S. 724.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ So schreibt Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. FMA II, S. 981: „Das bildende Genie will, wo möglich, alle die in ihm schlummernden Verhältnisse jener großen Harmonie, deren Umfang größer, als seine eigne Individualität ist, *selbst umfassen*: das kann es nun nicht anders, als in *verschiednen Momenten*, schaffend, bildend, aus seiner eignen eingeschränkten Individualität gleichsam

zeugt von einem solchen fehlgeleiteten Geschmacksurteil. Hingegen zeigt die Fassade der Peterskirche sich als ein Ausfließen der Größe in Harmonie:

Man muß erst dicht hinzutreten, und die Säulen an seinem Körper messen, ehe man sich einen Begriff von ihrer ungeheuren Höhe und Dicke machen kann, welche einen erstaunlichen Eindruck nicht wieder verminderten, so daß das Ganze mehr einen reizenden und zierlichen, als großen Anblick giebt; wie denn überhaupt die Größe sich nicht leicht mehr in Verhältnis und Ebenmaaß verlieren kann, als bei diesem Gebäude, welches, ohne ein solches Ebenmaaß, mehr einem Berge oder einer Felsenmasse als einem Hause ähnlich sehen würde.⁵⁰²

Dieser Text, dessen Vorbild Moritz' Beschreibung der St. Paulskathedrale in London gewesen sein dürfte,⁵⁰³ zeigt, daß hier das Geschmacksurteil des Künstlers zu einer wohlproportionierten Ästhetik führt. Das Bauwerk soll erst durch seine Nähe erfahren werden: „Man muß erst dicht hinzutreten [...]“. Eine Begriffsbildung über die Bedeutung dieses Kunstwerks kann erst durch eine unmittelbare Anschauung erfolgen. Erst in diesem Moment kann der Betrachter einen „erstaunlichen Eindruck“ von diesem Werk erhalten. Die Dimensionen dieses Kunstwerks weisen den Betrachter nicht ab, sondern zeigen sich ihm als ein anziehendes Ganzes („reizenden und zierlichen, als großen Anblick [...] ein solches Ebenmaaß“). Dieser Eindruck bleibt bestehen trotz seiner Dimensionen („einem Berge oder einer Felsenmasse“). Die ästhetische Gestaltung, die sich in „Verhältnis“ und „Ebenmaaß“ zeigt, wird somit erkannt.

Die untersuchten Ausführungen von Karl Philipp Moritz' über die Bauwerke reflektieren verschiedene Aspekte. Zum einen betont Moritz, die Bedeutung, die das Studium der Antike besitzt. Bereits in diesem Essay hob Moritz den Gedanken hervor, daß die antiken Werke mit Hilfe der „Einbildungskraft“ des Menschen in ihrem Wert erkannt werden können. Das „Immerbleibende“ wird über die Zeiten hinaus als etwas Bedeutungsvolles angesehen. Dieser Vorstellung folgen auch seine Ausführungen in seinem Reisebericht über Italien. In diesen Werken werden die antiken Monumente nicht

heraus, in ein Werk, das außer ihm sich darstellt, hinüberschreitend, und mit diesem Werke nun da *umfassend*, was seine Ichheit selber vorher nicht fassen konnte.“

⁵⁰² Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien. FMA II, S. 724.

⁵⁰³ Ders.: Reisen eines Deutschen nach England. FMA II, S. 254: „Es [London] zeigte sich im dicken Nebel. Die Paulskirche hob sich aus der ungeheuren Masse kleinerer Gebäude, wie ein Berg empor. Das Monument, eine turmhohe runde Säule, die zum Gedächtnis der großen Feuersbrunst errichtet ward, machte wegen ihrer Höhe und anscheinenden Dünnigkeit einen ganz ungewohnten und sonderbaren Anblick. Wir näherten uns mit großer Schnelligkeit, und die Gegenstände verdeutlichten sich alle Augenblicke. Die Westminsterabtei, der Tower, ein Turm, eine Kirche nach der andern, ragten hervor. Schon konnte man die hohen runden Schornsteine auf den Häusern unterscheiden, die eine unzählige Menge kleiner Türmchen auszumachen schienen.“

mit einem historisch-antiquarischen Interesse vorgestellt. Sie werden als Kunstwerke gedeutet, die ein „erloschenes Volk“ hervorgebracht hat. Dabei sind Moritz' Vorstellungen ästhetisch-historisch ausgerichtet. Der Hervorhebung „optischer Eindrücke“ stehen bei der Darstellung der Peterskirche religionshistorische Überlegungen zur Seite. Es stellt sich damit die Bedeutung der Peterskirche heraus. Dieser kommt in Moritz' Überlegungen gleichsam ein symbolischer Status zu. Sie steht gleichsam als ein Inbegriff für die katholische Religion. Indem Moritz einen Vergleich zwischen heidnischen Tempeln und protestantischen Kirchen anstrengt, basiert seine Architekturästhetik auf religionshistorischen Überlegungen.

IV. 3 Johann Jacob Volkmanns Reisebericht von Italien

Johann Jacob Volkmanns *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien* basieren vor allem auf der eigenen Anschauung Italiens während seiner eineinhalbjährigen Reise durch Italien, die er im Jahre 1756 antrat⁵⁰⁴. Für das Verständnis seiner Ausführungen über die antiken und italienischen Bauwerke ist es notwendig auf die enge Freundschaft, die zwischen ihm und Johann Joachim Winckelmann existierte, einzugehen. Volkmanns Vorliebe für die klassische Antike ist auf seine Freundschaft mit Johann Joachim Winckelmann zurückzuführen. Diesen lernte er im Frühsommer 1758 bei dem Grafen Firmian kennen.⁵⁰⁵ Auf Anregung Firmians, eines kundigen Liebhabers und Förderers der Altertumswissenschaften, besuchten beide gemeinsam die griechischen Tempel in Paestum. Damit wurde Volkmann zum Augenzeugen von Winckelmanns erster Begegnung mit griechischer Architektur.⁵⁰⁶ Der rege Briefwechsel zwischen Volkmann und Winckelmann belegt einen engen freundschaftlichen Kontakt und intensiven Austausch in ästhetischen Fragen. Winckelmanns Sicht der griechischen Antike hat tiefe Spuren in Volkmanns Reisebeschreibung hinterlassen. Bemerkenswert ist es dabei, daß offensichtlich auch der Plan zur Niederschrift des Reiseführers auf eine Anregung Winckelmanns zurück geht. In einem freundschaftlichen Brief vom 27. März 1761 informiert Winckelmann Volkmann über seine ursprüngliche Absicht, „einen Unterricht zur Reise nach Rom für Fremde schreiben [zu] wollen.“⁵⁰⁷ Volkmann, der den Plan dann mit seinen *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien* nach dem Tode Winckelmanns ausführte, hat Winckelmann besonders hervorgehoben.⁵⁰⁸ Auf diese enge Freundschaft mit dem deutschen Archäologen ist es zurückzuführen, daß Volkmann seine ganze Darstellung vor allem auf die

⁵⁰⁴ Vgl. die maßgebliche Studie von Wolfgang Adam: Das Italien-Bild in Johann Jacob Volkmanns *Historisch-kritischen Nachrichten*. In: Gonthier-Louis Fink (Hrsg.): *L'Image de l'Italie dans les lettres allemandes et françaises au XVIIIe siècle/Das Bild Italiens in der deutschen und französischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Strasbourg 1992 (= Actes du Colloque International), S. 49-64, der allerdings auch darauf hingewiesen hat, daß sich Volkmann auch älterer Reiseliteratur bediente, um seine Darstellung zu vervollständigen. Knappe Hinweise finden sich auch in dem älteren Aufsatz von Otto Stiller: *Johann Jacob Volkmann, eine Quelle für Goethes Italienische Reise*. Berlin 1908 (= Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster).

⁵⁰⁵ Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Briefe*. In Verbindung mit Hans Diepolder. Hrsg. v. Walther Rehm. 4 Bde. Berlin 1952-1957, hier Bd. IV, Nr. 123, S. 222.

⁵⁰⁶ Vgl. dazu auch Wolfgang Adam: *Die Rosen von Paestum*. In: Ders.: *Das achtzehnte Jahrhundert. Facetten einer Epoche*. Festschrift für Rainer Gruenter. Heidelberg 1988, S. 247-270.

⁵⁰⁷ Brief von Winckelmann an Volkmann vom 27. März 1761. In: Winckelmann. *Briefe*, Bd. II, S. 131, Nr. 399.

⁵⁰⁸ Volkmann hebt bei seinem Bericht über die Baudenkmäler Roms vor allem die Bedeutung Winckelmanns hervor. Insbesondere Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* wird dem Leser neben der eigenen Abhandlung empfohlen. Vgl. 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*. 3 Bde. Leipzig 1777, hier Bd. II, S. 21.

Antike und die Renaissance konzentriert. Er operiert dabei häufig mit den von Winckelmann verwendeten Kategorien der „edlen Einfalt“, der „Majestät“ oder „vortrefflichen Simplicität“ und betont die Einzigartigkeit der griechischen Kunst, die er noch über die Römische hebt.⁵⁰⁹ Volkmann hat dabei einen „denkenden und empfindenden Reisenden“ vor Augen, der sein Buch zur Hand nimmt, um Aufschluß über die Altertümer zu erhalten.⁵¹⁰ Auf diesen Lesertyp ist seine Darstellung ausgerichtet: Er will dem gebildeten Laien nicht nur sachliche Informationen zu den einzelnen Bauwerken bieten, sondern auch den seelisch dazu disponierten Betrachter durch einfühlsame Beschreibungen der historischen Dokumente in eine angemessene Stimmung versetzen. Der unmittelbaren Betrachtung von Kunstwerken sollen seine Ausführungen eine didaktische Hilfe bieten.⁵¹¹ Den Baudenkmalern hat er dabei einen großen Raum in seinem Reiseführer eingeräumt. Die Schilderung der landschaftlichen Schönheiten Italiens hat im Vergleich zu diesen Kunstobjekten einen wesentlich geringeren Rang.⁵¹² Begründet wird die Integrierung bedeutender Monumente in seinem Reiseführer bereits in der Einleitung zum ersten Band:

Ein Reisender wird wenig Vergnuegen bey dem bloßen Anschauen schoener Gebaeude empfinden; es wird ihm an Einsicht fehlen, sie zu untersuchen und zu beurtheilen; er wird seine Kenntnisse nicht vermehren koennen, wenn er sie bloß besieht, ohne vorher einige nothwendige Begriffe von der Baukunst zu haben.⁵¹³

Kenntnisse über die Baukunst sind also durch sein Werk vor der Anschauung zu erhalten. Ohne diese Kenntnisse würde nämlich ein Reisender sein Urteil ohne „Geschmack und Empfindung“ fällen. Aufgabe des eigenen Buches ist es daher, „zur Vermeidung dieses bey den meisten Reisenden sehr gemeinen Fehlers“ beizutragen, „um ihnen einen Geschmack an

⁵⁰⁹ Vgl. etwa folgende Stellen in Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Bd. I, S. 44, 57, 59f. und II, S. 84 und 672. Vgl. dazu auch Max L. Baeumer: *Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts*. In: Thomas W. Gaetgens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*. Hamburg 1986 (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*; Bd. 7), S. 195-219.

⁵¹⁰ Volkmann: *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Bd. II, S. 31: „Der Gedanke, sich an dem Orte zu befinden, wo vormals die großen Männer und Helden von Rom gelebt haben, macht auf alle Reisenden, die denken und empfinden, einen sonderbaren Eindruck.“

⁵¹¹ Ebd., Bd. I, S. XXVII: „Da die Besehung der Werke der Kunst [...] und vorzüglich der Gemälde, bey den meisten eine Hauptursache der Reise nach Italien ist, so haben wir uns auch am ausführlichsten dabey aufgehalten, obgleich sehr viele merkwuerdige Stuecke, zu Vermeidung einer gar zu trocken Weitlaeufigkeit, uebergangen sind.“

⁵¹² Vgl. dazu auch Adam: *Volkmanns Historisch-kritische Nachrichten*, S. 57.

⁵¹³ Volkmann: *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, S. 65.

den schoenen Kuensten, weswegen man gemeiniglich nach Italien reise, einzufloessen, und gleichsam die Augen in Ansehung der vorzueglich merkwuerdigsten Sachen zu oeffnen.“⁵¹⁴

In dem Kapitel „Von der Baukunst und Kupferstechkunst“ hat sich Volkmann weitläufig über die italienische Architektur geäußert. Welche besondere Bedeutung dieser im Rahmen der italienischen Kunst und ihrer historischen Entwicklung zukommt, hebt er explizit hervor. So werden die privaten Bauten von ihm ausdrücklich gedeutet als Ausdruck eines luxuriösen Kunstverständnisses. Nur sozial hoch stehende Gruppen, wie etwa die Stadtpatrizier, besaßen die ökonomischen Voraussetzungen für die Errichtung solcher Prachtgebäude:

Die Baukunst ist in Italien nie vernachlaessiget worden. Die Fuersten, welche in Florenz, Rom, Ferrara, Mantua regierten, nicht weniger viele reiche Privatpersonen, haben an ihren Gebaeuden, die meistens noch stehen, Denkmale der Pracht und ihres guten Geschmacks hinterlassen.⁵¹⁵

Volkmann erwähnt in seinem Reiseführer eine Vielzahl von Gebäuden. Von den antiken über die mittelalterlichen bis hin zu zeitgenössischen Bauwerken. Unter den antiken Baudenkmalern wertet er als das „beste Monument aus dem Alterthum, und das am wenigsten durch die Zeit gelitten hat, das Pantheon des Agrippa oder die Rotonda zu Rom.“⁵¹⁶ Aber auch weitere antike Werke werden in den *Historisch-kritischen Nachrichten* erwähnt. Er bewertet sie als Kunstwerke, die aufgrund ihrer Substanz die Jahrhunderte überdauert haben. Zum Vergnügen des Volkes in der Antike errichtet, aber durch politische und kriegerische Ereignisse zerstört, haben sie aus seiner Sicht nichts von ihrem ästhetischen Wert verloren. Mit den bereits erwähnten Winckelmannschen Kategorien wird ihr Wert von ihm hervorgehoben:

Was noch von andern Gebaeuden uebrig ist, gibt uns den Begriff von einer simplen Pracht, und einem edlen Geschmack, den man in den neuern Werken selten findet. Kann man etwas majestaetischeres und zugleich besser angeordnetes sehen, als das beruehmte roemische Amphitheater? Es sind zwar nur noch Reste davon uebrig; aber sie sind so praechtig, und im ganzen zeigt sich so viel Kunst und großer Geschmack, dass man bekennen muß, es haben Kaiser, die zugleich Beherrscher der Welt waren, dergleichen Gebaeude in so kurzer Zeit aufuehren koennen. Diese ungeheure Masse war blos zum Vergnuegen des Volks bestimmt, und mit solcher Festigkeit gebauet, daß es nach so vielen Jahrhunderten noch unbeschaedigt stehen

⁵¹⁴ Ebd., S. 66.

⁵¹⁵ Ebd., S. 55 f.

⁵¹⁶ Ebd., S. 56.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

wuerde, wenn die Wuth der Barbarn und die Einfalt eines gewissen Pabstes es nicht mit Fleiß in den elenden Zustand, worinn es sich gegenwaertig befindet, gesetzt haetten.⁵¹⁷

In diesen Zeilen wird viel von Volkmanns Kunstgeschichtsverständnis deutlich. Er hebt insbesondere die schlichte Form des römischen Amphitheaters hervor. Er weist auf die Baumstände unter den römischen Cäsaren hin und auf ihre Funktion. In den Rudimenten entziffert Volkmann noch die Geschmacksrichtung der jeweiligen Epoche, denn „in der Gegend von Rom liegen noch verschiedene schoene Denkmale der alten Baukunst, woran sich der griechische Geschmack zeigt.“ Und auch die „Ueberreste des Pallasts vom Kaiser Hadrian sind zwar gaenzlich verfallen, geben aber doch einen Begriff von dem praechtigen Geschmack dieses Fuersten, der zugleich ein Beschuetzer der Kuenste war.“⁵¹⁸ Volkmann sieht dabei in der römischen Kunst eine Imitation der griechischen Kunst:

Es hat sich eine geringe Anzahl von Gebaeuden ganz erhalten, oder die wenigen Reste, welche davon uebrig geblieben sind, zeigen deutlich genug, wie sehr wir Ursache haben, ihren Verlust zu bedauern. Aus allen erhellet, dass die Griechen die ersten Regeln von dieser Kunst gegeben, und sie zur hoechsten Vollkommenheit gebracht haben. Ihre Nachfolger haben nur in so weit, als sie dem griechischen Geschmack nachgeahmt, mit Beyfall und gluecklichem Erfolg gebauet.⁵¹⁹

Volkmann erkennt den Ursprung einer wahren Baukunst in der griechischen Antike. Sie führte diese Kunst zu einer Vollkommenheit, die als Paradigma auch für die nachfolgenden Epochen diente. Wie sehr Volkmann die Bedeutung der in Antike und Renaissance errichteten Bauwerke herausstreicht und insbesondere das Mittelalter als eine Verfallsperiode charakterisiert, wird durch seinen Hinweis auf die Beschädigung der Monumente in dieser Zeit deutlich. Vom Standpunkt des Aufklärers verurteilt er diese Vorgänge:

In den Jahrhunderten der Unwissenheit und Barbarey schien diese nuetzliche Kunst ganz verloren zu seyn. Man war damals mehr beschaefftigt, die herrlichen Gebaeude des Alterthums zu verderben, als sie zum Muster der Nachahmung zu wählen. Die Wohnungen der Fuersten und Maechtigen waren nichts als unfoermliche Klumpen von dicken Mauern mit vielen Thuermen, ohne Symmetrie, ohne Geschmack, und ohne die geringste regelmaeßige Baukunst. Diese Schloesser dienten ihnen einigermassen zur Sicherheit bey ihren vereubten Gewaltsamkeiten.⁵²⁰

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Ebd., S. 57.

⁵¹⁹ Ebd., S. 58.

⁵²⁰ Ebd.

Volkmanns Urteile zeigen, wie sehr sein Standpunkt von der Aufklärung geprägt ist: Das Mittelalter wird als eine Epoche der „Unwissenheit und Barbarey“ charakterisiert, die den eigentlichen Wert der Baukunst, die Volkmann bezeichnenderweise als „nützlich“ ansieht, nicht erkennt. Das Kunstverständnis dieser Epoche hebt sich deutlich von dem der griechischen Ästhetik ab: Es fehlt den Werken die klassische Symmetrie, und sie sind „ohne Geschmack“ und ohne die „geringste“ Regelmäßigkeit errichtet worden. In einer Gesellschaft, die zu jeglicher Form der Gewalt bereit ist, wurden auch die Bauwerke nicht mehr als Werke der „schönen Kunst“ angesehen. Sie erfüllten nur noch eine reine Funktion. Und auch die Sakralbauten werden als Dokumente des Geschmacksverfalls charakterisiert. Ein im gotischen Stil errichtetes Gebäude besitzt nicht mehr den „Reiz eines antiken mit seinem traurigen Ansehen“, obgleich diese Bauten ihm als ein „Beweis“ gelten, „dass man zugleich feste, kühne, und in einem eigensinnigen Geschmack angegebene Gebäude aufführen kann, woran sich nichts besonders findet, als die ängstliche Geduld des Künstler.“⁵²¹ Als Paradigma mittelalterlicher Kunst wird von ihm der „berühmte Dom, oder die der heiligen Maria und Thekla gewidmete Kathedrale in Mailand“ angeführt. Obgleich der Mailänder Dom „ohngefähr im Mittelpunkte der Stadt“ und „nach der Peterskirche in Rom die erste in Italien“⁵²² ist, wird sie von ihm als ein Bauwerk eines degoutanten Kunstschaffens beschrieben. Denn obgleich der Betrachter „anfangs ueber die ungeheure Masse des Ganzen“ erstaunen mag“, so bekommt er doch „beynahe einen Ekel fuer die uebertriebenen Zierrathen.“⁵²³ Erst mit der Renaissance wird die Baukunst wieder zu einer ästhetisch anspruchsvollen Kunst, die der Antike ebenbürtig ist, denn

als man erst einmal die Augen geöfnet, und die wahren Schoenheiten der Architectur kennen gelernt hatte, so zeigte diese Kunst sich in kurzer Zeit wieder in ihrem alten Glanze. Nichts kann mit dem majestaetischen Ansehen und der Pracht der Peterskirche in Rom verglichen werden. Dieß vortreffliche Denkmal der menschlichen Kunst ist ein Beweis des Genies verschiedner der größten neuern Kuenstler.⁵²⁴

Die Peterskirche wird geradezu von Volkmann als ein Paradigma der Kunst des Barock gewürdigt. Sie stellt ein Werk politischen Hegemonialstrebens dar, dem in historischer Hinsicht ein singulärer Rang zukommt:

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Ebd., S. 263.

⁵²³ Ebd., S. 264.

⁵²⁴ Ebd., S. 59.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Die Peterskirche ist unstreitig der vornehmste Gegenstand der Aufmerksamkeit eines Reisenden in Rom, ja man moechte fast sagen in ganz Italien. Beynahe verdient sie die Reise allein, zumal fuer jemand, der sich einen Begriff von einer praechtigen architektonischen Zusammensetzung machen will. Mann kann aus keinem Weltalter etwas, das der Pracht und Majestaet dieses Gebaeudes gleich zu saetzen waere anfuehren.⁵²⁵

Die Peterskirche genießt daher die bedeutendste Stellung unter den römischen Sehenswürdigkeiten, sie überbietet sogar die antike Kunst, da

man nirgends ein Gebaeude antreffen wird, worinn eine solche Pracht mit dem edelsten Geschmack verbunden ist. Man kann sie vielleicht mit mehrerm Recht ein Wunderwerk nennen, als manche, die in der alten Geschichte davor ausgegeben werden, wenigstens laeßt sich sicher behaupten, dass weder der Tempel in Ephesus, noch der vom olympischen oder kapitolinischen Jupiter so groß und praechtig gewesen.⁵²⁶

Volkmann deutet dabei die römische Kathedalkirche aufgrund ihrer reichen kunstvollen Ausstattung als ein Gesamtkunstwerk, da „alle Kuenste sich um die Wette bemueheten, diese Kirche zu verherrlichen.“⁵²⁷

Den Höhepunkt der Baukunst neben dem Petersdom bezeichnet jedoch die Kunst Andrea Palladios. Seine Kunst, die er vor allem in Venedig und Vicenza ausgeführt hat, zeigt den „gereinigten Geschmack der Griechen“.⁵²⁸ Daher würdigt Volkmann ihn auch mit der einzigen in seinem Reiseführer sich befindenden Biographie.

Verschiedne Pallaeste mit einer doppelten Säulenordnung, eine ueber die andre, die Kirche St. Giorgio Maggiore und einige andre sind immerwaeerende Beweise von dem Geschmack dieses großen Baumeisters. Seine Vaterstadt Vicenza ist mit Meisterstuecken von ihm angefuellt; unter andern zeigt das olympische Theater wie sehr er den Geschmack der Griechen studirt hatte.⁵²⁹

Gegenüber der Graekophilie des Palladio wird die zeitgenössische Kunst abgewertet. Diese steht gleichsam im Gegensatz zu der der Antike und der Renaissance. Für die gegenwärtige Zeit, in denen Gebäude errichtet wurden, gilt hingegen, daß sie „wie die Malerey und die Bildhauerkunst in einem gewissen Schlummer liegt.“⁵³⁰ Volkmann führt dazu aus:

⁵²⁵ Ebd., S. 60.

⁵²⁶ Ebd., S. 40.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Ebd., S. 63.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Ebd.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Es fehlt den jungen Meistern nicht an Mustern, sie haben die schoenen Verhaeltnisse an den alten Ruinen vor Augen, sie sehen die edle Einfalt und die majestätischen Anordnungen des Michael Angelo, Palladio, Vignola und anderer grosser Meister, welche nicht lange nach Wiederherstellung der Kuenste gelebet; gleichwohl verlassen sie seine Bahn, die allein ihren Namen bey der Nachwelt groß machen wuerde. Die vortreffliche Simplicitaet jener Meisterstuecke, die mit kluger Wahl und sparsam angebrachten Verzierungen, scheinen ihnen vielleicht zu einfoermig und bereits zu oft angebracht.

Volkmannt moniert, daß die gegenwärtigen Künstler die Schlichtheit, die sich in der ökonomischen Verwendung von Kunstmitteln Palladios ausdrückt, nicht befolgt haben. Ihr Drang zu Innovativem hat sie zu überspannten Kunstproduktionen geführt. Ihr Geschmacksempfinden hat sich damit von der Vorbildlichkeit der Antike gelöst. Ihr „suchen nach Ruhm im Neuen und wollen“ ist Grund für diese Tendenz:

Anstatt sich in Acht zu nehmen, dass sie der feurigen Einbildungskraft nicht zu viel einraeumen, lassen sie derselben alle Freyheit. Dadurch verwildert der Geschmack, der Hang zum Sonderbaren bringt eigensinnige Anlagen, [...] hervor. Der Meister glaubt Wunder gethan zu haben, wenn er ein Gebaeude geliefert, woran alles von besonderm Geschmack, und von seiner Erfindung ist, er sieht wohl gar mit Geringschaetzung auf die herrlichen Gebaeude eines Michael Angelo herab, und glaubt nicht, dass man jene noch nach vielen Jahrhunderten als Muster des wahren gereinigten Geschmacks anpreisen wird, wenn man von ihm nichts mehr wissen, und sein elendes Kunststück mit der verdienten Verachtung ansehen wird, Bernini war schon in seinen Erfindungen oft zu gekuenstelt, und haeufte die Verzierungen zu sehr, Insonderheit aber muß man den bey einigen Personen von falschem Geschmack in Achtung stehenden Borromini fuer den Hauptverderber der Baukunst in Italien ansehen.⁵³¹

Obgleich Volkmannt in seinem einige Jahre später erschienenen Reisebericht, der *Neuesten Reise durch Frankreich*, die Bedeutung der italienischen Kunstarchitektur gegenüber der französischen besonders hervorhebt,⁵³² lassen sich doch verschiedene Vorlieben und Abneigungen Volkmannts für gewisse Bauten erkennen. Während er in Rom, insbesondere in Frascati und Tivoli, wo der „roemische Adel einen Theil der angenehmen Jahreszeit zubringet“, noch viel „merkwuerdriges“ vor allem an den Gärten der Italiener hervorhebt, so ist ihm Neapel aufgrund seiner Baukunst vollkommen suspekt: „Zu Neapel ist die Baukunst am meisten vernachlaessiget worden. Es giebt daselbst viele große Gebaeude,

⁵³¹ Ebd., S. 64.

⁵³² Johann Jacob Volkmannt: *Neueste Reise durch Frankreich vorzüglich in Absicht auf die Naturgeschichte, Oekonomie, Manufakturen und Werke der Kunst*. 3 Bde. Leipzig 1787 f, hier Bd. I, S. 175.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

aber ohne Geschmack.“⁵³³ In Florenz hingegen wird der bedeutendste Geschmack konstatiert, da „Leonhard da Vinci und Michael Angelo“ daselbst „vortreffliche Muster hinterlassen, denen man mit gutem Erfolg nachgeahmt hat.“⁵³⁴ Gleichwohl empfiehlt Volkmann einem jungen „Architecten, der nach Italien reiset, um sich zu bilden“, daß er sich ja vor Turin hüten soll:

Die uebertriebenen Angaben des Iuvarra und des Pater Guerini werden ihn gewiß verderben, wenn er seinen Geschmack durch die Muster der reinen, simplen und edlen Architektur zu Florenz, Rom und Vicenza noch nicht befestigt hat. Alsdann aber wird sein geuebtes und richtiges Auge unter dem vielen Falschen manche schoene Erfindung antreffen, die er mit klarer Wahl und sorgsam bey seinen kuenftigen Plans anwenden kann.⁵³⁵

⁵³³ Ebd., S. 62.

⁵³⁴ Ebd., S. 63.

⁵³⁵ Ebd., S. 180 f.

IV. 4 Wilhelm von Humboldts Spanienaufenthalt: Antike und moderne Theaterkultur

Daß nicht nur das Studium antiker Literatur und die Erforschung der antiken Geschichte, sondern auch die unmittelbare Anschauung und Deutung der Relikte des Altertums notwendiger Bestandteil des „humanistischen Kanons“ sind, war Wilhelm von Humboldt bereits vor seinem „Römischen Aufenthalt“ eine unumstößliche Gewißheit.⁵³⁶ In seiner bekenntnisartig, im Jahre 1796 niedergeschriebenen Schrift *Über das Studium des Alterthums, und des Griechischen insbesondere* und der später dann in Rom verfaßten Abhandlung *Latium und Hellas oder Betrachtungen über das classische Alterthum* hat er seine Vorstellungen präzise ausgeführt. So formulierte er in ersterer, daß der „Genuß des Altertums“⁵³⁷ erst durch ein gewissenhaftes Studium der antiken Werke entstehen könne. Die überlieferten antiken Reste böten dabei Aufschluß über die Lebens- und Vorstellungsweise der Menschen in der Antike.⁵³⁸ Und auch wenn er gegenüber Goethe bekannte, daß er eine tiefe Abneigung gegenüber der zeitgenössischen Archäologie besäße, da diese die Imagination, die die antiken Ruinen bieten, zerstöre,⁵³⁹ so hat doch auch Humboldt sich intensiver mit der antiken Architektur beschäftigt. Der kleine Aufsatz *Über das antike Theater von Sagunt*, der hier analysiert werden soll, gibt darüber Aufschluß.

Dieser, der, wie alle Werke Humboldts mit Ausnahme seiner Rezension von Goethes *Hermann und Dorothea* nicht zu Lebzeiten veröffentlicht wurde, ist in einem an Goethe

⁵³⁶ Zu Humboldts Bildungsidee vgl. die grundlegende Arbeit von Clemens Menze: Wilhelm von Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. Ratingen 1965. Weitere wichtige Monographien stellen die Arbeiten von Robert Leroux: Guillaume de Humboldt. La formation de sa pensée jusqu'en 1794. Paris 1958, Peter B. Stadler: Wilhelm von Humboldts Bild der Antike. Zürich, Stuttgart 1959 und Jean G. Quillien: Guillaume de Humboldt et la Grèce. Modèle et histoire. Lille 1983 dar. Einen knappen Überblick bietet auch die Studie von Tilman Borsche: Wilhelm von Humboldt. München 1990 (=Beck'sche Reihe; Bd. 519), bes. S. 57-64. In diesen Arbeiten wird der hier interpretierte Aufsatz nicht berücksichtigt.

⁵³⁷ So hält Humboldt in seinem Werk *Latium und Hellas oder Betrachtungen über das classische Alterthum*. Wilhelm von Humboldts Werke. Hrsg. v. Albert Leitzmann. 17 Bde. Berlin 1903-1936. ND Berlin 1968 (= Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften. Hrsg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften), Bd. III, S. 136 dezidiert fest: „Es giebt einen vierfachen Genuss des Alterthums: in der Lesung der alten Schriftsteller, in der Anschauung der alten Kunstwerke, in dem Studium der alten Geschichte, in dem Leben auf classischem Boden.“

⁵³⁸ *Über das Studium des Alterthums*. In: Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. I, S. 256: „Aus der Betrachtung der Ueberreste des Alterthums in Rücksicht auf ihre Urheber entsteht die Kenntnis der Alten selbst, oder der Menschen im Alterthum.“ Über seine einsamen Spaziergänge durch Rom schreibt er an Schiller am 30. April 1803 NA XXX/1, S. 225 „Ich sage einsame, denn das habe ich bisher charakteristisch und auf mich von wohlthätiger Wirkung gefunden, daß man unter großen Monumenten einsam umherwandelt, daß man sich ebenso seinen Gedanken, seinen Empfindungen überläßt, als wäre man in der freien Natur.“

⁵³⁹ Humboldts Brief an Goethe vom 23. August 1804. In: Briefe an Goethe. Hrsg. v. Karl Robert Mandelkow. München 1988, hier Bd. I, S. 419: „Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Altertum uns erscheinen. Es geht damit, wie wenigstens mir und Zoega mit den Ruinen. Wir haben immer einen Aerger, wenn man eine halb versunkene ausgräbt. Es kann höchstens ein Gewinn der Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sein. Zu Humboldts weiteren Vorstellungen über die römischen Ruinen vgl. Oswald: Italienbilder, S. 63-65.“

adressierten Brief, der wohl zwischen 1800 und 1801 verfaßt worden ist, überliefert.⁵⁴⁰ Jedoch gehen Humboldts Ausführungen auf den Besuch des Amphitheaters von Sagunt während seiner Spanienreise im Jahre 1799 zurück.⁵⁴¹ Daß Humboldt Goethes Beschreibung des Amphitheaters von Taormina auf Sizilien kannte, geht aus einer einleitenden Bemerkung hervor. Goethes knappe Beschreibung beruht vor allem auf der Hervorhebung von Natur und Kunst und bleibt damit hinter den detaillierten Humboldtschen Ausführungen weit zurück.⁵⁴² Humboldts Aufsatz stellt daher die umfangreichste deutschsprachige Beschreibung eines Amphitheaters im achtzehnten Jahrhundert dar. Erst der Goethe-Vertraute Aloys Hirt sollte in seinem 1827 erschienenen Buch *Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern* dem antiken Amphitheater ein wesentlich umfangreicheres Kapitel widmen.⁵⁴³

Obgleich der Essay ausdrücklich an Goethe gerichtet ist, zeigt doch schon allein die von Humboldt benutzte Literatur, daß es ihm vor allem um eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem spanischen Amphitheater ging. In seinem Tagebuch der Reise nach Spanien, das die Zeit zwischen 1799 und 1800 festhält, wird das wissenschaftlich-antiquarische Interesse Humboldts besonders deutlich. Demnach war es der Advokat Don Enrique Palos y Navarro,

⁵⁴⁰ Er wurde erstmals im Jahre 1896 von Albert Leitzmann in einer unkommentierten Form unter dem Titel „Sechs ungedruckte Aufsätze über das klassische Altertum von Wilhelm von Humboldt“ herausgegeben. Vgl. Über das antike Theater von Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. III, S. 60. Wilhelm von Humboldts Äußerungen zur Architektur sind bislang noch nicht untersucht worden. Im Zentrum stand seit der Studie von Rehm: Europäische Rom-Dichtung, S. 193-216 vor allem die Römische Elegie aus dem Jahre 1806, die mehrfach interpretiert wurde. Vgl. Herbert Scuria: Wilhelm von Humboldt. Werden und Wirken. Düsseldorf 1976 und Lydia Dippel: Wilhelm von Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. Würzburg 1990 (= Epistemata; Bd. 50).

⁵⁴¹ Humboldt: Tagebuch der Reise nach Spanien. In: Wilhelm von Humboldts Tagebücher. Hrsg. v. Albert Leitzmann. Berlin 1918 (= Wilhelm von Humboldts gesammelte Schriften. Hrsg. v. der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XV. Dritte Abteilung: Tagebücher II), hier Bd. II, S. 47-355. Knappe Hinweise finden sich lediglich in der Briefausgabe Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen. Hrsg. v. Anna von Sydow. Berlin 1907, 7 Bde. hier Bd. II, S. 74-113.

⁵⁴² Goethe hatte in seiner Italienischen Reise. FA I 15 / 2, S. 317 f. unter dem 6. Mai 1787 geschrieben: „Wenn man die Höhe der Felsenwände erstiegen hat, welche ohnfern des Meerstrandes in die Höhe steilen, findet man zwei Gipfel durch ein Halbrund verbunden. Was dies auch von Natur für eine Gestalt gehabt haben mag, die Kunst hat nachgeholfen und daraus den amphitheatralischen Halbzirkel für Zuschauer gebildet. [...] Wir stiegen gegen das Theater hinab, verweilten in dessen Ruinen, an welchen ein geschickter Architekt seine Restaurationsgabe wenigstens auf dem Papier versuchen sollte [...]“. Humboldt scheint sich insbesondere an diesen Textpassus erinnert zu haben, als er in seinem Essay Über das antike Theater in Sagunt, S. 63 schrieb: „Ihnen zwar, liebster Freund, kann diese Gegend nur eine noch schönere ins Gedächtnis zurückrufen. Sie waren in Taormina, und es muss freilich ein noch wundervolleres Schauspiel seyn, wenn sich zu dem Anblick des Meers und einer fruchtbaren Flur, noch über den Trümmern der halb verfallenen Scenenwand die Gipfel des rauchenden Aetna gesellen. Aber wenn der Gegend von Murviedro ein so furchtbar erhabener Gegenstand abgeht, so trägt sie dafür einen desto schönern Charakter der Lieblichkeit an sich.“ Ob Wilhelm von Humboldt Goethe den Essay zugesandt hat, lässt sich nicht mehr feststellen. Überliefert ist aus der Zeit zwischen 1810 und 1811 lediglich ein Brief-Concept Goethes an Humboldt. WA IV / 22, S. 336, in dem Goethe jedoch nicht auf Humboldts Aufsatz zu sprechen kommt.

⁵⁴³ Vgl. Aloys Hirt: Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern. Berlin 1827 (= Die Geschichte der Baukunst bei den Alten. Bd. III. Mit achtzehn Tafeln). S. 151 - 178.

der sich um den Erhalt des Amphitheaters gesorgt, und auch eine Schrift hierüber verfaßt hatte.⁵⁴⁴ Er war es offenbar nach Humboldts eigenem Bericht auch, der ihn auf das Amphitheater aufmerksam machte.⁵⁴⁵

Neben Navarros Schrift benutzte Humboldt weitere Traktate. Er zitierte dabei nicht nur eine knappe Beschreibung griechischer und römischer Theater nach Vitruv,⁵⁴⁶ sondern zog vor allem den ausführlichen Bericht über das veronesische Amphitheater in Francesco Scipione Maffeis *Verona illustrata* heran. Maffei, der vor allem aufgrund seines Museums Maffeianum in Verona großes Ansehen auch in Deutschland besaß – Goethe und Herder hatten seine Sammlung von antiken und mittelalterlichen Gräbern und Inschriften aufgesucht⁵⁴⁷ –, hatte in diesem Werk in der Kunstform des Amphitheaters eine ganz originäre Hervorbringung der Antike gesehen:

Tra le cose, in cui gli Antichi ammirar più tosto si possono imitare, dee singolarmente computarsi la fontuosità, e la perfezione d'alcuni edifizij. Tra gli edifizij superiore a ogn'altro si per magnificenza nella mole, e sì per ingegno nell'arte fu l'Anfiteatro.⁵⁴⁸

Darüber hinaus bot seine Schrift ausführliche Informationen über die Entstehung des antiken Amphitheaters. Deren Entstehung vermutete er nicht in Gladiatorenkämpfen, sondern in kultischen Festen,⁵⁴⁹ die eine religiöse Dimension besaßen:

Fece strada a così fatto istituto un motivo di religione; cioè l'antichitissima credenza di molte genti, che l'anime de'trapassati, deificate in certo modo per la separazione dal corpo, gradissero

⁵⁴⁴ Enrique Palos y Navarro: *Disertacion sobre el teatro y circo de Sagunto, ahora villa de Murviedro*. Valencia 1793.

⁵⁴⁵ So schreibt Humboldt in seinem Tagebuch der Reise nach Spanien, S. 277 über Navarro: „er hat eigentlich die Römischen Alterthümer hier und namentlich das Theater gerettet. 1785 ist er als damaliger Regidor die Veranlassung gewesen, dass einiges daran gestützt worden, und theatralische Vorstellungen darauf gegeben worden sind. Auch seitdem hat er dafür gesorgt, und damals viel Geld von seinem eignen dazu ausgegeben. Er hat dafür durch den Friedensfürsten einige hundert Pesos Pension erhalten. Er ist auch Verfasser der Dissertation über das Theater, hat eine Menge Inschriften, wovon viele noch inedit sind, abgeschrieben, und ist gefällig gegen Fremde. Sonst scheint er aber ein ganz gemeiner Mensch und ohne Gelehrsamkeit.“

⁵⁴⁶ Vitruv: *De Architectura*, V, 6 und V, 7.

⁵⁴⁷ Vgl. Rodenwaldt: *Museum Maffeianum*, S. 12-15. Vgl. Herders Brief an Caroline Herder aus Verona vom 5. September 1788. In: Ders.: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen*, S. 96 und Goethe In: *Italienische Reise*. FA 15/1, S. 46.

⁵⁴⁸ Francesco Scipione Maffei: *Verona illustrata*. Verona 1731, S. 1. Vgl. Anhang VI.

⁵⁴⁹ Ebd.: „Motivo preciso d'inventare, e di costruire gli Anfiteatri non fu veramente lo spettacolo de' Gladiatori, ma si quello delle Fiere. Gran tempo corse in Roma l'uso de' Gladiatori, che non però si pensò al tal fabbrica; ben vi si pensò, quando la conquista di remoti paesi, e la potenza, e dovizia nuovo compiacimento introdussero, di veder bestie incognite als nostro clima, e di vederle famoso de gli Anfiteatri fu intrapreso da un Imperatore, che non amò i Gladiatori [...]“

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

il sangue umano, e si rendessero propizie d'occacion d'uominu, quasìa loro per onoresagrificati; o si plassero almeno, appagandosi, come se fossero svrnati per lor vendetta.⁵⁵⁰

Neben Navarros und Maffeis Ausführungen benutzte Humboldt vor allem Traktate über das Amphitheater von Taormina auf Sizilien. Im fünfzehnten Kapitel seines umfangreichen Werkes *Sicula, quibus Siciliae veteris rudera* hatte der Holländer Jacobi Philippi D'Orville eine äußerst präzise Beschreibung des Aufbaus eines Amphitheaters geboten.⁵⁵¹ Hier konnte Humboldt insbesondere über den Szenenaufbau mit Orchestra und Thymele, also den für kulturelle Riten verwendeten Opfertisch, Informationen für die eigenen Ausführungen entnehmen.⁵⁵² Ebenso hatte der Franzose Jean Houel – auch er wird häufig von Humboldt zitiert – mit seiner *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari* im Jahre 1784 einen gewichtigen Beitrag zur Erforschung der antiken Tempel- und Theaterkultur publiziert und das Taorminische Theater als bedeutendstes der Antike gepriesen.⁵⁵³ In dem mit zahlreichen Entwürfen über die Konstruktion dieses Theaters versehenen Werk⁵⁵⁴ haben Houel vor allem die verschiedenen Seitenansichten, die das Theater gewährt, interessiert. Dabei hatte er – auch diesen Gedanken wiederholte Humboldt – das Amphitheater als ein organisch gebildetes Werk der Natur angesehen. Das antike Theater besitzt eine vollständig natürlich gebildete Form:

Que l'on peut effectivement regarder comme un des miracles de la nature, e qui par son étonnante conservation e sa position admirable, est sans contredit un des Monuments les plus curieux e une des Ruines les plus intéressantes qu'y ait. Il semble que la nature seule ait voulu donner l'art, le plan, le trait, l'élévation e le site du plus parfait des Théâtres, e que l'on n'ait fait

⁵⁵⁰ Ebd., S. 3.

⁵⁵¹ Jacobi Philippi D'Orville: *Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum Tabulis, illustrantur*. Amsterdam MDCLXIV, bes. S. 255-261.

⁵⁵² So schreibt d'Orville: *Sicula*, S. 259: „Iam interiora theatri contemplabimur: nam aptius post enarrationem eorum agemus de partibus exterioribus parietis, quatenus ab angulis iam descriptorum aedificiorum procurunt de porticu interiore, de que sedibus et scalariis dictum. Ab ultimo igitur gradus eu podio cuneorum spatium depressum, planum et aequale, paullo plus quam dimidium circoli describens, habebat orchestram, thymelen, proscenium, pulpitem sive λογειον, et scenam ipsam. [...] In illa orchestra erat thymele.“

⁵⁵³ Jean Houel: *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitans, e de quelques usages*. Paris MDCCLXXXIV, hier Bd. II, S. 33-44, hier S. 33: „Ce Théâtre de Taormine, situé dans la position la plus heureuse qu'on ait plus choisie, est, de tous les édifices de ce genre qu'ont élevés les Grecs, celui qui s'est le mieux conservé. C'est celui qui nous fait connoître avec le plus de certitude la véritable construction de ces bâtiments. Il nous confirme ce que la tradition nous a transmis du génies des Anciens. Ce monument bien présenté peut compléter les connoissances que nous avons dans cet Art.“

⁵⁵⁴ Vgl. Anhang VII.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

simplement que l'achever e le faconner a l'usage de l'ancien peuple qui s'étoit chargé de le dévorer.⁵⁵⁵

Humboldt hat alle diese Aspekte in seine Ausführungen eingearbeitet. War doch das Saguntinische Theater nur noch in Rudimenten vorhanden, so daß ein Griff zu anderen literarischen und historischen Quellen von ihm herangezogen werden mußte.⁵⁵⁶ Worin er sich aber von seinen Vorläufern unterschied, war die Reflexion über die unterschiedlichen Theaterformen in der Antike und der eigenen Zeit. Humboldts Intention war es offenbar, mit diesem Aufsatz den Zeitgenossen den Gegensatz zwischen antikem und zeitgenössischem Theater bewußt zu machen. Die historische Distanz zwischen Antike und Moderne wird von ihm gleich zu Beginn reflektiert:

Wenn es dem Wunsche gewährt werden könnte, sich auf einige Stunden nach dem alten Athen und mitten unter die Griechen zu versetzen; so wüsste ich mir keinen interessanteren Zeitpunkt auszuwählen, als den einer theatralischen Vorstellung. Nirgend sonst wäre es möglich gleich stark und vollständig den ungeheuren Unterschied zu empfinden, der zwischen den Alten und uns herrscht.⁵⁵⁷

Das Theater markiert mehr als andere Dinge die Differenzen zwischen antiker und moderner Vorstellungswelt. In seinen weiteren Ausführungen wird Humboldt diese These differenzieren. Als erstes führt er die szenischen Unterschiede in den Theaterstücken der Griechen und der Zeitgenossen an. In ihnen zeigt sich die unverwechselbare Eigentümlichkeit jeder Nation. Jedoch wird der Charakter der Stücke durch die im jeweiligen Land herrschende Aufführungspraxis vollständig verändert. Das Verständnis von Theater wandelt sich mit den Epochen. Eine authentische Aufführungsmöglichkeit scheint Humboldt daher auszuschließen:

Soviel auch schon das Studium ihrer Stücke davon zeigt, so fühlen wir dennoch ihre Eigenthümlichkeit weniger, weil wir sie nur zu oft auf unsre Weise verstehen, und sie durch die Erinnerung an neuere Nachahmungen in unsern Kreis herüberziehen.⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Houel: Voyage pittoresque, S. 32 f.

⁵⁵⁶ Humboldt: Über das antike Theater in Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. III, S.77: „was wir daher von den alten Theatern noch jetzt übrig sehen, ist (wenn auch unsre Einbildungskraft alles Mauerwerk bis zu seinem Gipfel wiederherstellt) nicht viel mehr, als das leere Gehäuse, aus dem sich die Art der Schauspiele, ohne Zeugnisse der Schriftsteller, gar nicht würde begreifen lassen, und selbst mit Hilfe derselben nur sehr unvollständig erkannt wird.“ Vgl. die von Humboldt angefertigte Federzeichnung im Anhang VIII.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 106.

⁵⁵⁸ Ebd.

Humboldt berührt ein hermeneutisches Problem: Die Aufführung antiker Stücke im achtzehnten Jahrhundert führt zu einer Angleichung dieser Stücke an die gängigen Vorstellungen von Theater im achtzehnten Jahrhundert. Wird dieser Unterschied bereits an den Theaterstücken als solchen erkennbar, so weisen die Unterschiede zwischen antiken und modernen Theaterbauten, die eigentliche „Schauspielkunst“ und der Bühnenapparat noch größere Unterschiede auf. Die durch die umliegende Landschaft hervorgerufene Vorstellung der Einheit von Natur und Kunst, die das in die Landschaft integrierte Amphitheater gewährt, wirkt gegenüber den technischen Errungenschaften des achtzehnten Jahrhunderts anachronistisch. Nur durch die unmittelbare Anschauung eines Amphitheaters ist es dem Betrachter möglich, etwas von der ursprünglichen Kunst zu erahnen:

Näher der Wahrheit gelangt man schon durch richtige Vorstellungen von ihrer Schauspielkunst, aber nirgend wird das Bild gleich lebendig und anschaulich, als auf den Stufen eines alten Theaters selbst, wo man durch die Grösse eines Gebäudes, den Abstand der Sitze von der Bühne, und eine heitere Aussicht auf Land und Meer auf einmal lebendig fühlt, was es heisst, ein Schauspiel von dem Blendlicht eines erleuchteten Saales an die Helle des Tages und die offene Natur zu versetzen.⁵⁵⁹

Das antike Amphitheater bot eine „lebendige“ und „anschauliche“ Form für den Betrachter: Die äußerst schlichte Einrichtung, die auch einen Blick in die Landschaft gewährt, bietet dafür die beste Bedingung. Der von Humboldt fast schon als „künstlich“ dargestellte technische Fortschritt des achtzehnten Jahrhunderts – er erwähnt als Beispiel die Beleuchtung eines solchen Theaters – wird der natürlichen Einfachheit der antiken Bühne entgegengesetzt. Welche Bedeutung gerade die Thematik der Einheit von Natur und Kunst besitzt, zeigt sich auch noch in seinen weiteren Ausführungen. Denn auch in diesen bemängelt Humboldt das Fehlen dieses Empfindens in seiner Zeit für die Einheit von Natur und Kunst:

Es ist wunderbar, dass die neuere Kunst so sehr den Vortheil verschmäht, sich ihr Geschäft durch die Benutzung glücklich gewählter Naturlagen zu erleichtern. Wieviel sie gewinnen würde, wenn sie zu der eigenen Schönheit ihrer Werke noch die Grösse der Natur hinzufügte, empfinden wir zum Beispiel sehr lebhaft bei dem Anblicke der alten Theater, wenn wir [...] jene Hölen sehen, die durch hängende Felsbögen zusammengewölbt, da die Kunst alle geheime Verbindungen

⁵⁵⁹ Ebd.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

versteckt hat, von selbst in die Gestalten des Ebenmasses und der Schönheit zusammengetreten scheinen, und natürliche Grotten eines mächtigen Berges gleichen.⁵⁶⁰

Die Übernahme von Landschaften auf die Szenenbühne wird von Humboldt als das wichtigste Wesensmerkmal der „natürlichen Kunst“ eines antiken Theatergebäudes angesehen. Die Differenz zwischen der antiken und modernen Auffassung – Humboldt greift damit Gedanken der Querelle des Anciens et des Modernes auf – wird von ihm auch in der unterschiedlichen Funktion, die das Theater den Besuchern gewährt, gesehen:

Die Theater der Alten waren im eigentlichsten Verstand Versammlungsplätze des Volks. Nicht bloss um sich zu ergötzen, sondern auch, um bei dringenden Vorfällen zu berathschlagen, um einen erlauchten Verbannten wieder in seine Mitte aufzunehmen, um eine politische Neuerung durchzusetzen, kam es hier ganz oder zum Theil zusammen. Wenigstens war das der Fall in den griechischen Städten.⁵⁶¹

In der Form des antiken Theaters wird damit für Humboldt gleichsam der Gedanke der polis realisiert. Verständigung über politische Ereignisse stehen mit der Kunst in engstem Zusammenhang. An diesen Zeilen wird ein politisch-gesellschaftlicher, ja „zeitkritischer“ Aspekt in Humboldts Vorstellungen deutlich. Das Theater der Alten dient nicht nur einem ästhetischen Interesse, sondern zur Verständigung über politisch-gesellschaftliche relevante Themen. Hintergrund dieser Vorstellung bildet der Gedanke, daß das griechische Volk – Humboldt weist explizit darauf hin, daß diese Vorgänge vor allem in den „griechischen Städten“ erfolgten – ein freies Volk war. Erst durch Freiheit kann der Mensch sich Humboldts Vorstellungen zufolge ganz entfalten.⁵⁶² „Würde“ und „Adel“ des Menschen gründen in der „Möglichkeit einer freien Individualität“.⁵⁶³ Humboldt versteht das antike Theater der Griechen als einen Ort, an dem Freiheit zumindest in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht präsent war.

Demgegenüber stehen die vor allem zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts benutzten Ballhäuser und Galerien für Theateraufführungen. Erst mit der Entwicklung des Theaters im

⁵⁶⁰ Ebd., S. 63.

⁵⁶¹ Ebd., S. 68 f.

⁵⁶² Vgl. zu diesem Problem in Humboldts Werk die Analyse von Menze: Wilhelm von Humboldts Bild und Lehre vom Menschen, S. 114-119. Weniger aufschlussreich ist die Studie von Rudolf Vallentin: Wilhelm von Humboldts Bildungs- und Erziehungskonzept. Eine politisch motivierte Gegenposition zum Utilitarismus der Aufklärungspädagogik. München 1999 (= Profession; Bd. 3).

⁵⁶³ Vgl. Humboldt: Betrachtungen über die bewegenden Ursachen in der Weltgeschichte, Bd. III, S. 365 f. und Plan einer vergleichenden Anthropologie, Bd. I, 391: „Nichts des Menschen Würdiges kann in ihm ohne Freiheit, d. h. ohne Acte, die einzig der Persönlichkeit angehören, emporkommen, also am wenigsten das, worauf seine ganze Individualität d.h. seine Persönlichkeit selbst beruht.“

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

achtzehnten Jahrhundert wurden Aufführungen auch möglich, in denen noch einmal der Volks-Gedanke bzw. der Gedanke des gemeinsamen Genusses eines Kunstwerkes halbwegs erreicht wurde:

Unsre ersten Schauspielsäle dagegen, wenn Sie Marionettengerüste abrechnen, um die sich zufällig ein Haufen Pöbels versammelte, waren Säle, in welchen ein Fürst seinem Hofe ein nur für eine mässige Gesellschaft bestimmtes Fest gab. Daher wurden in Frankreich, und noch zu Ludwigs 14. Zeit gewöhnlich die Ballhäuser, also lange viereckte Gallerien, zu diesem Behuf eingerichtet, und das wenige Volksmässige, was unsre jetzigen Schauspiele noch haben, haben sie erst später, als man stehende Schauspielhäuser errichtete, und regelmässig, und für Geld spielte, erhalten.⁵⁶⁴

Humboldt weist auf die Entstehung des modernen Theaters im achtzehnten Jahrhundert hin. Die Ballhäuser, die er erwähnt, bestanden dabei noch nicht aus einer mehrteiligen Bühne und einem gegliederten Zuschauerraum. Sie dienten ursprünglich nur dem in aristokratischen Kreisen beliebten Ballspiel.⁵⁶⁵ Das Bestreben, stehende Schauspielhäuser zu errichten, wird erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts erkennbar, da zu diesem Zeitpunkt die Ballhäuser durch stehende Schauspielhäuser, die à la longue zu einer größeren Kommerzialisierung des Theaterbetriebs führten, abgelöst wurden.⁵⁶⁶ Die Gegensätze zwischen dem antiken und modernen Theater sind Humboldt zufolge aber in der Größe des Publikums zu sehen und in den Aufführungsbedingungen:

Bei den Alten nahmen Zehntausende von Menschen in aufsteigenden Halbkreisen die ganze Seite eines Berges ein. Sie erfreuten sich ausser dem reichen Schauspiel der Kunst zugleich des Anblicks der Natur, und fügten zu dem natürlichen Genuss der freien Luft im Griechischen und Italischen Himmelsstrich noch vielerlei andre künstliche hinzu. Gegen die Stralen der Sonne schützten sie ausgespannte reich gestickte Teppiche, die Hitze des Sommers kühlten überall und zum Theil in den Bildsäulen des oberen Bogenganges angebrachte Springbrunnen, und ihnen beigemischte Wohlgerüche durchdufteten die Luft. So umgaben sie sich zugleich mit allem, was

⁵⁶⁴ Ebd., S. 69.

⁵⁶⁵ So schreibt Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon, hier Bd. 3, Sp. 229 f. „Ball, Pila, Balle, ist eine nicht allzugrosse Kugel, welche von Garn, wollenen Zeug oder Zwirn gemacht und mit Leder oder Tuch überzogen ist, dieser wird mit einem Racket geschlagen, und werden zu diesem Spiele gewisse Oerter, die Ballhaeuser, Jeu de paume, Trigin, Sphaeristerium genennet, gehalten. Dergleichen Ballhäuser sind nun lange schachtseitige Gebäude. [...] In solchen Ballhaeusern nun spielet man zur Gesundheit und den Leib geschickt zu machen, nach gewissen Regeln. Man lieset auch, dass die alten Griechen und Römer dergleichen Ball-Spiel getrieben.“ Nach Sybille Maurer-Schmooch: Deutsches Theater im achtzehnten Jahrhundert. Tübingen 1982 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 71), S. 12 f. handelte es sich um eine etagenlose Halle für den Einbau einer großflächigen, tiefen Kulissenbühne.

⁵⁶⁶ So unternahm 1764 der Wanderbühnen-Prinzipal Konrad Ackermann den Versuch, in Hamburg mit seiner Truppe selbsthaft zu werden. Er baute am Gänsemarkt das Schauspielhaus.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

die Kunst und die Natur dem Auge Grosses, dem Ohr Volltönendes, dem Gefühl Liebliches darbieten kann.⁵⁶⁷

Die Ausstattung eines solchen Theaters zeugt von dem Geschmackempfinden der Griechen und Römer. Es ist eine sehr ästhetische Gestaltung eines Theaters, die zu synästhetischen Eindrücken für den Betrachter führen mußte. Humboldt weist auf mehrere Eigenschaften des Theaters hin: So auf optische Reize, wie sie die Szene und ihre „Übermantelung“ bietet („reiche Schauspiel der Kunst“ / „reich gestickte Teppiche“), akustische Bedingungen („dem Ohr Volltönendes“) und Reize, die den Geruchssinn des Menschen ansprechen („beigemischte Wohlgerüche“). Das Theater bildet so ein „Ganzes“, das den „ganzen Menschen“ anspricht. In diesem „offenen Theaterbau“ der Antike wird der Zuschauer in ein gleichsam natürliches Geschehen integriert. Das Amphitheater mit seinen Aufführungen gliedert sich vollständig in die Natur ein. Kunst und Natur wurden von dem antiken Zuschauer nicht als Gegensätze, sondern als Einheit empfunden. Demgegenüber stehen die geschlossenen Theatergebäude des achtzehnten Jahrhunderts, in die „wir uns dagegen einsperren [...], und [...] vor denen ein Grieche gewiss geflohen wäre.“⁵⁶⁸ In der ursprünglichen Fassung des *Tagebuchs der Reise nach Spanien* wird die Diskrepanz zwischen der antiken und der modernen Theaterform ganz in die Subjektivität des Betrachters übertragen. Humboldt schreibt dort:

Uns, die wir wie aus wahren Gefängnissen den Schauspielen zuzusehen gewohnt sind, kommt es fremd vor, und uns wäre es unstreitig unmöglich, uns so gut zu verstehen. Aber dem beweglichen Sinn der Alten mochte es anders seyn, und wie viel musste das Grandiose des Spiels gewinnen. Freylich aber scheint es mir auch durch diese anschauliche Kenntniss eines ächten Theaters, dass Spiel und Gebärden wohl aufs sehr hoch Heroische, in unsern Augen Uebertriebne berechnet gewesen seyn muss.⁵⁶⁹

Die als starr empfundene Theaterform der Gegenwart („wahre Gefängnisse“) steht in einem deutlichen Gegensatz zu dem „Theater der Alten“, in dem sich durch seine „offene Form“ ein „beweglicher Sinn“ zeigt. Die Mimik der auftretenden Schauspieler unterscheidet sich demnach hinsichtlich ihres Ausdrucks. Das natürlich Grandiose und Heroische der alten Schauspielkunst wird aus zeitgenössischer Sicht als „Übertrieben“ empfunden.

⁵⁶⁷ Humboldt: Über das antike Theater in Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. III, S. 69.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Ders.: Tagebuch der Reise nach Spanien. In: Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. II, S. 278.

Neben diesen Unterschieden in der szenischen Gestaltung interessierte Humboldt vor allem die innere Ausstattung des antiken und modernen Theaters. Auch hier erkennt er offensichtliche Differenzen zwischen antiker und moderner Theaterkultur. Er erinnert Goethe daran, daß zur Zeit der Römischen Republik für das Theater Regeln galten, nämlich daß „in den Schauspielen zu sitzen verboten war“, da dies „bei der Geisteserschaffung, welche das müßige Zuschauen bewirkte, die männlichere Anstrengung des Stehens den Römer bezeichnete.“ Demgegenüber weiß er zu berichten, daß man „in Paris, wo man auch vor wenigen Jahren im Parterre stand“ auch die Möglichkeit des Sitzens eingeführt hätte, die aber „eine ähnliche Folge bewirkt hat, als man in Rom befürchtete“, denn „man klagt nemlich, dass das Publicum, seitdem es sitze, an kritischer Strenge verloren habe.“⁵⁷⁰

Im Gegensatz zum modernen Theater gliederte sich nach seinen Beobachtungen – die weitestgehend mit den Erkenntnissen d’Orvilles und Houels übereinstimmen – das Amphitheater der Alten in die „Bühne der Schauspieler (pulpitum, λογειον), die Vorscene (proscenium), die eine Begränzung nach der Orchestra besitzt“ (κατατομη), das Postscenium hinter der Szene und „die zur Anordnung und Vorübung des Chors bestimmten Plätze (choragia).“⁵⁷¹ Aufgrund dieses Aufbaus der Spielstätte konnte es, wie Humboldt bekennt, aus der Sicht des achtzehnten Jahrhunderts nicht möglich sein, eine „irgend erträgliche theatralische Vorstellung zu Stande zu bringen“. Jedoch führt er weiter dazu aus, daß die Vorgänge auf der Szene, der Handlungsablauf, anders strukturiert waren:

In der That muss man nicht bloss die ganze Einrichtung unsrer heutigen Theater vergessen, sondern auch alle Ansprüche auf ein nur irgend natürliches und wahrscheinliches Spiel aufgeben, wenn man dabei stehen bleibt, sich eine lange und hohe Wand, in ihr drei grosse Thore, und in diesen drei triangelförmige Maschinen zu denken, die, je nachdem man sie umdreht, einen Pallast, ein Bürgerhaus, oder ein Gebüsch vorstellen.⁵⁷²

Auch der Aufbau der antiken Szene steht dem modernen Theateraufbau damit konträr gegenüber. Die von Humboldt erwähnten übergroßen Formen eines solchen Theaters können in den „Einrichtungen unserer heutigen Theater“ nicht mehr erreicht werden.

Im weiteren Verlauf seines Aufsatzes wendet sich Humboldt einem weiteren Aspekt, nämlich der Entstehung antiker Amphitheater zu. Diese werden von ihm auf eine rituelle Handlung zurückgeführt. Humboldt gelingt es, anhand der antiken Überreste, die im

⁵⁷⁰ Ders.: Über das antike Theater in Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. III, S. 74.

⁵⁷¹ Ebd., S. 76.

⁵⁷² Ebd., S. 67 f.

achtzehnten Jahrhundert gängigen Vorstellungen über die Entstehung der griechischen Tragödie zu konkretisieren. So hatte bereits Herder auf den Ursprung des Trauerspiels aus dem Chordithyrambus aufmerksam gemacht.⁵⁷³ Und Schiller hatte in seinem Vorwort *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie zur Braut von Messina* die Bedeutung des Chors für die Tragödie weiter ausgeführt. Demnach war es der Chor, welcher der Tragödie sein ganz eigentümliches Gepräge verliehen hatte.⁵⁷⁴

Im Angesicht des spanischen Amphitheaters weist Humboldt vor allem auf die Bedeutung der Thymele, der Opferstätte hin, die mit der Entstehung des Chors seiner Meinung nach in engstem Zusammenhang gestanden hat:

Die Thymele war, wie schon ihr Name anzeigt, ursprünglich nichts anders, als ein Altar oder Opfertisch. Aber von diesen Tischen ging auch überhaupt die ganze Erfindung der Schaubühnen aus. Denn anfangs darf man sich statt alles Theaters unstreitig nichts anders, als die Tische vorstellen, auf welchen das Opferfleisch zerlegt worden war. Auf einen von diesen trat, noch vor Thespis Zeit, der Zwischenredner und antwortete dem Chor. Von einem andern herab wurde gesungen. [...]. Auch nachher in dem Theater scheint die Thymele nur ein dem Bacchus geweihter Altar gewesen zu seyn; vermuthlich aber wurde ihr Name auch auf den Theil der Bühne oder Orchestra ausgedehnt, der sich in ihrer Nähe befand. Nur muss man sich vor der Vorstellung hüten, als wäre der Chor auf einem kleinen viereckten, altarähnlichen Raum zusammengedrängt gewesen. Er stand entweder nur neben der Thymele, oder, befand er sich auf derselben, so bezeichnete dieser Name die Gegend um sie herum.⁵⁷⁵

Humboldt lokalisiert den Chor auf der „Thymele“. Als ein schlichter Altar beziehungsweise Opfertisch nahm die Entwicklung des Theater von diesem seinen Ausgang. Diese Thymele, die Aloys Hirt auch in seinem bereits erwähnten Buch über die „Baukunst der Alten“ als Ort

⁵⁷³ Herder: Shakespeare. FHA II, S. 500 (= HSW V, S. 209): „Die griechische Tragödie entstand gleichsam aus Einem Auftritt, aus dem Impromptu des Dithyramben, des mimischen Tanzes, des *Chors*.“

⁵⁷⁴ Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. NA X, S. 7-15, hier S. 11: „Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß aus dem Chor entsprungen. Aber so wie sie sich historisch und der Zeitfolge nach daraus loswand, so kann man auch sagen, dass sie poetisch und dem Geiste nach aus demselben entstanden, und dass ohne diese eine ganz andere Dichtung aus ihr geworden wäre. [...] Die alte Tragödie, welche sich ursprünglich nur mit Göttern, Helden und Königen abgab, brauchte den Chor als eine nothwendige Begleitung, sie fand ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand. Die Handlungen und Schicksale der Helden und Könige sind schon an sich selbst öffentlich, und waren es in der einfachen Urzeit noch mehr. Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens.“ Vgl. dazu auch Horst-Dieter Blume: Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt ³1991 (= Die Altertumswissenschaft).

⁵⁷⁵ Humboldt: Über das antike Theater von Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke; Bd. III, S. 83.

des dionysischen Kults interpretierte,⁵⁷⁶ wird auch von Humboldt als der kulturelle Ursprung des Trauerspiels in sehr früher Zeit angeführt.⁵⁷⁷

Humboldt zufolge entstand das Amphitheater dabei aus verschiedenen Faktoren. Zum einen sind es die klimatischen Lebensbedingungen des südlichen Klimas gewesen, welche die habituelle Einstellung und die Mentalität des antiken Menschen geprägt haben. Dies führte dazu, daß sie „alle grösseren Zusammenkünfte unter freiem Himmel“ hielten. Es konnte ihnen daher „nicht einfallen, sich, wenn sie des höchsten aller Vergnügungen, eines Volksfestes, geniessen wollten, in ein enges Gebäude einzuschliessen.“⁵⁷⁸ Die Möglichkeit, statt in der freien Natur in einem halb geöffneten Raum, ein kultisches Fest aufzuführen, bildete den eigentlichen Ursprung des Amphitheaters:

In den noch roheren Hirtenfesten waren sie aus einem Gebüsch hervorgekommen, oder hatten sich eine Laubwand gemacht; dafür mussten die steinernen Theater einen Ersatz gewähren. Auch fand man unstreitig bald, dass das Auge des Zuschauers so wie die Stimme des Zuschauers es bedurften, innerhalb gewisser Gränzen gehalten zu werden.⁵⁷⁹

Mit dieser Beschreibung weist Humboldt auf die Natürlichkeit der Griechen hin. Als eine einfache Kultur, die vor allem aus Hirten bestand, war die Ausführung erster Theatergebäude eine Weiterentwicklung gegenüber den zuvor gebrauchten „Laubwänden“ oder „Gebüsch“. Trotz dieser einfachen und gleichsam bedürfnislosen Einrichtung konnte jedoch eine Eingrenzung des Theaterraums erzielt werden. Auf einer weiteren Stufe der

⁵⁷⁶ Ebd., S. 78. In ähnlichem Sinne hält auch Hirt: Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern, S. 79 fest: „Die theatralischen Spiele bei den Alten hatten nur geringe Anfänge. Die ländlichen Feste bei der Weinlese, das Opfer des Bockes und die Lobgesänge zu Ehren des Gottes, dem man die Pflanzung der Rebe verdankte [...]. Nach dem Grammatiker Evanthius gaben aber nicht bloß die Festlichkeiten zu ehren des Bacchus Anlaß zu den Theaterspielen, sondern auch die zu Ehren des Apollo Nomios, mit denen die Hirten in den Attischen Gegenden und Ortschaften umher den Beschützer ihrer Heerden feierten. [...] Auf diesen Doppelsprung der Theaterspiele weist auch der Gebrauch hin, in den Griechischen Theatern die Thymele – den Altar des Bacchus – auf die Orchestra, den Altar des Apollo Agyieus, oder vielmehr diesen Gott selbst in der alterthümlichen Form einer Spitzsäule aber auf der Bühne aufzustellen.“ Auf die Bedeutung der Thymele hatte vor Humboldt bereits D’Orville: Sicula, S. 259 hingewiesen.

⁵⁷⁷ Denn daß die Griechen trotz ihrer „Roheit“ einen hohen Grad an Geschmacksbildung besaßen, hat er auch in seiner Schrift *Über das Studium des Alterthums* ausgeführt. So schreibt Humboldt: Über das Studium des Alterthums. In: Wilhelm von Humboldts Werke; Bd. I S. 268: „Als sie noch sehr viele Spuren der Rohheit anfangender Nation verriethen, besaßen sie schon eine überaus grosse Empfänglichkeit für jede Schönheit der Natur und der Kunst, einen feingebildeten Takt, aber der Empfindung [...].“

⁵⁷⁸ Ders.: Über das antike Theater von Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. III, S. 78.

⁵⁷⁹ Zedler: Saturnalien. In: Ders. (Hrsg.): Grosses vollstaendiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Kuenste, hier Bd. 34, Sp. 206 f. erläutert den Begriff Saturnalia dahingehend, dass sie ein „Fest“ seien, „welches man zu Rom dem Saturnus zu Ehren jährlich feyerte, um sich daran der glücklichen Zeit zu erinnern, welche unter dessen Regierung sollte gewesen seyn, und wovon die Poeten so viel gedichtet haben. [...] Hiernach findet man auch, dass die Roemer an diesem Fest bey des Saturnus Tempel heftig schrien: Jo Saturnalia! Oder bona Saturnalia! Ingleichen dass Circensische und Fechter-Spiele gehalten worden, weil man den Saturnus vor einen solchen Gott hielt, welcher durch Menschen-Blut wollte versoehnet seyn.“

Entwicklung des Amphitheaters kam eine luxuriösere Ausstattung hinzu, die auf eine Neigung, ja „Liebe zur Kunst, zur Pracht und zur Eitelkeit“⁵⁸⁰ zurückzuführen ist. Über diese Ausstattung, die palastähnliche Züge besessen haben muß, schreibt Humboldt weiter:

Daran dass diese Scene zugleich zur Decoration diene, muss man wenigstens nicht hauptsächlich denken. Dies geschah nur, wenn, wie in der That häufig der Fall war, die Natur des Stücks sich mit der Vorstellung eines solchen Pallastes vertrug. [...]. Ihr eigentlicher Zweck war nur Rückwand des ganzen Theaters, Hintergrund fürs Auge, Begränzung der Stimme, endlich und vor allem prachtvolle Verzierung des Gebäudes zu seyn, wenn dasselbe zu Volksversammlungen und überhaupt zu andern Absichten, als den Spielen gebraucht wurde.⁵⁸¹

Das antike Theater bildete in diesem Sinne ein „Ganzes“. Die Kulisse, die Humboldt minutiös beschreibt, sollte den Rahmen bilden. Sein Aufbau war einheitlich gegliedert. Dabei wurden die Zuschauer in besonderer Weise in das Geschehen integriert. Situiert wurden sie zwischen dem Chor auf der einen und den Schauspielern auf der anderen Seite der Bühne. Wie effizient diese Gliederung war, führt Humboldt in einem tragödienästhetischen Diskurs aus, denn dieser Aufbau „musste wenigstens zu der Rolle, welche der Chor in der spätern Tragödie spielte, eine sehr gute Wirkung thun“. Humboldt erklärt diese Regelung damit, daß das versammelte Volk während des Schauspiels „bei der Handlung selbst theilnehmender, aber nicht wesentlich mithandelnder Zuschauer“⁵⁸² sei. Der Chor auf der realen Bühne hat, und hier ähnelt Humboldts Ausführung Schillers Argumentation in der Abhandlung *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, eine kathartische Funktion im Bühnengeschehen zu übernehmen.⁵⁸³ Über seinen Einsatz in der Tragödie heißt es:

Nur bestimmt, die Handlung, wo es nöthig war, zu unterbrechen, oder ihre Lücken auszufüllen, den Zuschauer in seinen Betrachtungen und Ahnungen lenkend, den handelnden Personen bloss seine mitleidvolle Theilnahme weihend, ohne sich durch die Trugschlüsse ihres leidenschaftlichen Wahns bestechen zu lassen, durfte er sich nicht in ihre Mitte mischen. Seine

⁵⁸⁰ Humboldt: Über das antike Theater in Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke; Bd. III, S. 78.

⁵⁸¹ Ebd., S. 78 f.

⁵⁸² Ebd., S. 85.

⁵⁸³ So schreibt Schiller: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie. NA XIII, S. 13: „Der Chor verlässt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen, und die Lehren der Weisheit auszusprechen. [...] Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert [...]“. Humboldt hat sich intensiv in seinem Brief vom 22. Oktober 1803. In: NA XL/1, S. 134-143, hier S. 137 mit Schillers Abhandlung auseinandergesetzt und auf die autonome Funktion des Chors hingewiesen: „Denn der Chor muß ohnmächtig, dienend und schwach seyn, aber frei und nicht einmal durch Neigung gefesselt.“

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Stimme hatte ein doppeltes Gewicht, wenn sie von einem andern Platze, gleichsam als der unmittelbare Ausspruch des Schicksals und der Gottheit selbst ertönte.⁵⁸⁴

Der Chor sollte eine besondere suggestive Wirkung aufgrund seiner Stellung im Theaterbau auf den Zuschauer ausüben. Und auch hier, im Aufbau der Szene, erkennt Humboldt Unterschiede zwischen dem antiken und dem modernen Theater. Aufgrund der offenen Form des antiken Theaters konnte in ihm eine gänzlich andere Wirkung erzielt werden. Nicht eine theatralische Täuschung, wie sie vor allem die Kulissen und die Dekorationen auf der zeitgenössischen Bühne bewirkten, wurde durch das antike Theater erzielt. Vielmehr wirkte es durch seine natürliche Form, die der modernen „theatralischen Täuschung“ gänzlich entgegengesetzt ist:

Was wir theatralische Täuschung nennen, fällt allein durch diesen einzigen Umstand hinweg. Die vollkommenste Decorationsmalerei und das trefflichste Maschinenwesen würde bei Tage den grössesten Theil seiner Wirkung verlieren.⁵⁸⁵

Auch die „Effecte“ die durch eine „künstliche Beleuchtung“ hervorgebracht werden, sind den „Alten überhaupt fremd“ geblieben. Und sie konnten – wie Humboldt vermutet – nicht einmal die „feenartige Stimmung der Phantasie, welche durch den magischen Wechsel von Glanz und Dunkel hervorgebracht wird“⁵⁸⁶ in ihren Theatergebäuden realisieren. Zurückgeführt wird dies von ihm auf die „Augenbildung“ des antiken Menschen, denn

ihr Auge war überall mehr auf Form, als auf Farbenwechsel gerichtet, und ihre Einbildungskraft drang auf entschiedene Reinheit und Klarheit der Gestalten. Selbst ihre Tonkunst war äusserst einfach, und doch haben jene Wirkungen eines künstlichen Zauberlichts noch am meisten Ähnlichkeit mit musicalischen Effecten.⁵⁸⁷

Der griechischen Kultur ist demnach eine Natürlichkeit zu eigen, welche die zeitgenössische nicht mehr besitzt. Die Betonung der „Form“ in der Wahrnehmung der Griechen betont dies. Der Vergleich von Optik und Akustik der unterschiedlichen Theaterbauten führt zu einer weiteren Überlegung, welche die Wirkung von Oper und griechischer Tragödie betrifft. Eine Wesensgemeinschaft wird hier konstatiert:

⁵⁸⁴ Humboldt: Ueber das antike Theater von Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke; Bd. III, S. 86 f.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 106.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 107.

⁵⁸⁷ Ebd.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Die Magie unsrer Opern, mit welchen übrigens die Griechischen Stücke allerdings Ähnlichkeit zeigen, fiel daher von selbst hinweg. Noch weniger war an eine so sehr ins Feine gehende Schilderung der Charaktere, wie in unserm Lustspiel, oder eine so mannigfaltige Darstellung des Lebens zu denken, als die Englische und Deutsche Tragödie sie kennen.⁵⁸⁸

Eine besondere Form der Wirkung, eine Magie⁵⁸⁹ erreichte das griechische Theater nicht. Das von Humboldt mehrfach betonte „Einfache“ des griechischen Theaters ließ auch eine so verfeinerte Bühnenvorstellung, wie sie im achtzehnten Jahrhundert gepflegt wurden, nicht zu. Die größte Differenz zwischen dem antiken und dem modernen Drama erkennt Humboldt jedoch in der unterschiedlichen Konzeption:

Das Griechische Schauspiel war ein Fest, und zwar ein Volksfest, es besass und verlangte einen sinnlichen Gehalt, der sich mit unsrer Intellectualität nicht vertragen würde. Die Griechen, vor dem Verfall ihrer Kunst, sahen alles im Grossen an, sie forderten einfache, aber mächtig ergreifende Eindrücke; wir dringen überall auf Feinheit, und alles verwickelt sich vor unsern Augen, weil wir eine andre Art das Einzelne zu verknüpfen haben, als sie.⁵⁹⁰

Die Hervorhebung der Sinnlichkeit bzw. einer „sinnlichen Anschauung“, wie sie die griechische Kunst verkörpert, hat Humboldt mehrfach an dieser gerühmt.⁵⁹¹ Seine besondere Wirkung erzielte das antike Theater aufgrund seines Aufbaus, das eine besondere Form der Anschauung dem Betrachter ermöglichte. Einfache, aber sehr wirkungsvolle Szenenstücke wurden hier aufgeführt. Das antike Theater steht damit einer sehr sublimierten („wir dringen überall auf Feinheit, und alles verwickelt sich“) und abstrahierenden Kunstauffassung der Gegenwart („unsrer Intellectualität“) entgegen. Mentale Unterschiede werden als Ursache für die unterschiedlichen Theaterformen erkannt. Humboldt erklärt diesen Unterschied mit dem Argument, daß der „individuelle Unterschied von einem Menschen zum andern stärker und feiner unter uns, als bei ihnen ist, und unser Blick mehr darauf geübt ist, als der ihrige.“⁵⁹² Dies mache den „Hauptunterschied zwischen ihnen und uns“ aus, der seiner Meinung nach durch den „Fortschritt der Bildung“ entstanden ist und auch auf dem Theater

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Der Begriff der Magie wurde vor allem für eine besondere, suggestive Wirkung verwendet. Vgl. Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch, Bd. III, Sp. 17.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Humboldt schreibt in seinem Aufsatz Latium und Hellas, Bd. III, S. 146: „Bis in die tiefste Ader der Brust fühlte der Grieche, dass die Kunst etwas Höheres als die Natur, und das lebendigste und sprechendste Symbol der Gottheit ist; mit unermüdeter Sorgfalt vernachlässigte er keinen, noch so kleinen und unwichtig scheinenden Zug, sie als Kunst von der Wirklichkeit, und als Wirklichkeit von der intellektuellen Idee abzusondern, und so innig schlang er Gestalt und Bedeutung in einander, dass nur geistloseste Beschauer seiner Werke die eine als die träge Hülle der andern ansehen könnte.“

⁵⁹² Ders.: Ueber das antike Theater von Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke; Bd. III, S. 107.

„den wichtigsten Einfluss ausübt“. Kurz formuliert faßt Humboldt dies zusammen: „Wir verlangen immer die idealische Schilderung des Individuums, sie begnügen sich an dem Bilde der Menschheit.“⁵⁹³ In der modernen Vorstellung von einem sentimentalisch-idealisierten Bild des Menschen wird somit die Erinnerung an das unreflektierte, gleichsam „naive“ Menschenbild der Griechen wach.⁵⁹⁴ Dem idealischen, in sich geschlossenen griechischen Charakter steht der moderne, durch und durch individualisierte Charakter gegenüber.⁵⁹⁵ Die Rezeption der griechischen Tragödie hat dieses Menschenbild noch für die eigene Zeit erhalten:

Wie aber verstanden sie, dieses Bild aufzustellen, wie den einfachen Begriffen der Menschheit und der Gottheit, der Tugend und des Schicksals eine Erhabenheit und eine Macht zu geben, hinter der unsre Dichtkunst ebenso weit zurückbleiben muss, als unsre bildende hinter der Bestimmtheit und der reinen Grösse ihrer Formen! Und dazu trug ihr Theater und ihre Schauspielkunst unläugbar sehr viel bei.⁵⁹⁶

Die Leistung des antiken Theater wird auf ihre Ästhetik zurückgeführt, die darin bestand, humanen, ethischen und religiösen Vorstellungen („Begriffe der Menschheit und der Gottheit“ / „Tugend“) eine adäquate künstlerische Form zu verleihen. Humboldt legt dabei Wert auf den Gedanken, daß diese sich in der Tragödie bewähren müssen. Erst im Moment des Schicksals (fatum) kann der Mensch als ein moralisch vollkommenes Wesen sich zeigen. Hier zeigt sich die Ästhetik des Erhabenen am deutlichsten, wenn dieser den auf ihn eindringenden Mächten seine Moralität entgegenhält.

Auch in der theatralischen Darstellung im Amphitheater erblickt Humboldt eine Natürlichkeit, die in der eigenen Zeit nicht mehr erlangt werden kann: Steifheit und Unnatürlichkeit zeichnet oftmals die Darstellung griechischer Stücke auf der zeitgenössischen Bühne aus.⁵⁹⁷ Welch erhabene Wirkung dagegen die ursprüngliche Tragödie auf den Besucher des Theaters ausübte, wird von Humboldt breit ausgeführt:

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Humboldt hat in seinem Brief an Schiller vom 30. April 1803. NA XL/1, S. 57 diese Problematik folgendermaßen formuliert: „Die Alten waren bloß, was sie waren. Wir wissen auch, was wir sind, und blicken darüber hinaus. Wir haben durch die Reflexion einen doppelten Menschen aus uns gemacht.“

⁵⁹⁵ Humboldt: Ueber den Charakter der Griechen, die idealische und historische Ansicht desselben, Bd. VII, S. 614: „Denn bei uns stehen sich moderner und antiker Stil und Charakter, deren keinen wir aufgeben und von welchem ersteren wir uns nicht einmal losmachen können, ewig entgegen, und erregen unaufhörlich Zwiespalt nicht nur unter verschiedenen Nationen und Individuen, sondern auch in der eigenen Brust, im Anschauen, Empfinden und Hervorbringen.“

⁵⁹⁶ Ders.: Ueber das antike Theater von Sagunt. In: Wilhelm von Humboldts Werke. Bd. III, S. 107.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 108: „Wir mit unsern Vorstellungen müssen zwar freilich über Steifheit und Unnathürlichkeit schreien, sobald wir von helmartigen Masken und Kothurnen hören, und in der That ist es schwer mit der

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Wie aber alles Colossalische, so musste im Ganzen die riesenmässige Grösse der Gestalten, die Stärke der Stimmen, die dennoch in vollkommenen Wohllaut, und in einer einfachen, aber tief eindringenden Harmonie fortrollten, selbst die steife Geberdenlosigkeit des Spiels, ja sogar jene rohe und wunderbare, aus dem tiefsten Alterthum geschöpfte Vorstellungsart fabelhafter Personen, eine grosse und erschütternde Macht ausüben. Es waren einzelne, aber gewaltsam anschlagende Töne, und wenn unter diesen Umständen die Schaar der Eumeniden aus dem Hintergrunde hervortrat, so erschienen sie nicht als armselige Theaterpuppen, wie bei uns, sondern als Grausen erregende Gespenster, fähig die Einbildungskraft eines ganzen versammelten Volks bis zu bleichem Entsetzen zu spannen.⁵⁹⁸

Die Darstellungsweise in der griechischen Tragödie besteht demnach in einer fabelhaften Figurengestaltung, die trotz der von Humboldt monierten „Roheit“, die Einbildungskraft des Menschen in einer besonderen Weise ansprach.⁵⁹⁹ Die Essenz der griechischen Kunst wird dabei nicht nur in einer der Winckelmannschen Vorstellungen verpflichteten Ästhetik des Einfachen und Stillen gesehen, sondern in einer in besonderen Augenblicken – Humboldt erwähnt die Eumeniden des Aischylos – auch zu extremen Vorstellungen greifenden Ästhetik. Ihre Wirkung, die in diesem Moment nicht mehr als kathartisch angesehen wird („fähig die Einbildungskraft [...] bis zu bleichem Entsetzen zu spannen“), erreichte nicht nur den einzelnen Zuschauer, sondern das „ganze versammelte Volk“.

Humboldts Ausführungen weisen auf die Unterschiede zwischen antiker und zeitgenössischer Theaterkultur anhand des Amphitheaters von Sagunt hin. Sie reflektieren – um dies in Schillerscher Terminologie zu fassen – die naive ursprüngliche Theaterkultur mit der sentimentalischen der eigenen Zeit. Beide stehen sich als unvereinbare Formen gegenüber, obgleich die griechische Bühnenästhetik noch in der zeitgenössischen Theaterkunst zu erkennen ist. Eine adäquate Wiedergabe antiker Stücke auf der zeitgenössischen Bühne schließt Humboldt jedoch aufgrund der unterschiedlichen Kunstauffassungen aus. Die Gegensätzlichkeit, die bereits Herder rund drei Jahrzehnte zuvor zwischen dem nordischen und dem griechischen Theater, zwischen der Ästhetik Sophokles' und Shakespeares, gezogen hatte, werden von Humboldt auf die Form und die

Feinheit des ästhetischen Gefühls der Griechen die Hörner der Io, oder das Geweih Aktäons zusammenzureimen.“

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Die Einbildungskraft ist Humboldt zufolge ein seiner Natur nach ruhiges und betrachtendes Organ. Vgl. Humboldts Brief an Schiller vom 22. Oktober 1803 NA XL, S. 137. Ihre Aufgabe Ueber Goethes Hermann und Dorothea. In: Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. II, S. 126 ist es das „Wirkliche in ein Bild zu verwandeln.“

damit verbundenen Theatervorstellungen bezogen.⁶⁰⁰ Welch idealisiertes Bild Humboldt von dem antiken Theater zeichnete, wird besonders deutlich, wenn man den bereits eingangs erwähnten Bericht Aloys Hirts über die Bedeutung des Amphitheaters in der Antike in seinem Werk von der *Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern* hinzuzieht. Ganz von dem Standpunkt des Aufklärers hatte er minutiös die Tierhetze beschrieben.⁶⁰¹ Das moralische Verdikt über dieses Theater fällt er daher rigoros:

Von welcher Seite ein Späterer diese auch betrachtet; so vermag doch keine Vorstellung sich auf den Standpunkt zu setzen, dass ein gebildetes Volk, wie die Römer waren, solche Spiele ertragen, viel weniger, dass man dieselben leidenschaftlich suchen konnte. Das Schauerhafte dieser blutenden Spiele setzt in einem Volke eine Nervenkraft voraus, die über den Begriff einer neuern Welt geht, und nur Erziehung und Gewohnheit kann die Menschheit auf den Grad stählen, sich eine Lust aus dem Blut, und der so gewaltsamen Zerstörung zu machen.⁶⁰²

Humboldts Ausführungen zeugen hingegen von einem idealisierten Griechenverständnis, das er selbst auch betonte.⁶⁰³ Das griechische Theater wird von seiner Entstehung an, die in Volksfesten bestand, und in seinem gesamten Aufbau, der auf jegliche effektvolle Wirkungen verzichtet, und die Einheit von Natur und Kunst gleichsam symbolisiert als ein vollendetes Kunstwerk vorgestellt. Das geschlossene Theatergebäude der eigenen Zeit kann diese Wirkung nicht mehr entfalten. Das griechische Theater steht, und dies ist auch in engstem Zusammenhang mit Humboldts Bildungsidee zu sehen, für eine Kultur, in welcher der Mensch sich nicht nur „ästhetisch“ bildet, sondern auch politisch-gesellschaftlich sich betätigt. Die aus diesem Aufsatz hervorgehenden zeitkritischen Vorstellungen treten

⁶⁰⁰ Vgl. Herder: Shakespeare: FHA II, S. 499 f. (= HSW V, S. 208f.): „In Griechenland entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland wars, was es in Norden nicht sein kann. In Norden ists also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles Drama und Shakespears Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben.“

⁶⁰¹ Hirt: *Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern* Bd. II, S. 151: „Aber der wehrlose Kampf des schwachen Menschen gegen reissende Thiere, oder die Lust am Morden von hunderten der edelsten Thiere, oder die gezwungene oder freiwillige Gier der Menschen nach dem Blute der Andern, die sich nicht Feind sind, sondern nur der Lust Anderer genügen wollen; – dergleichen bleibt wahrlich schauerhaft für das Gefühl einer neuern Welt.“

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Denn über den Sinn des Studiums der griechischen Kultur schreibt Humboldt in der *Geschichte des Verfalls und Unterganges der griechischen Freistaaten*. Bd. III, S. 188: „Ihre Kenntnis ist uns nicht bloss angenehm, nützlich und nothwendig, nur in ihr finden wir das Ideal dessen, was wir selbst seyn und hervorbringen möchten; wenn jeder andre Theil der Geschichte uns mit menschlicher Klugheit und menschlicher Erfahrung bereichert, so schöpfen wir aus der Betrachtung der Griechen etwas mehr als Irdisches, ja beinah Göttliches.“ Menze: *Wilhelm von Humboldts Bild und Lehre vom Menschen*, S. 159 hat Humboldts Ideen folgendermaßen charakterisiert: „Das Studium der Griechen erfolgt, um die Gegenwart zu meistern, um [...] den deutschen Menschen [...] zu dem harmonischen, dem Wahren, Guten, Schönen ergebene Menschen zu bilden, sowie die Begeisterung für das Idealische überhaupt zu wecken, ihm zu einem der Gegenwart Zugesandten und doch zugleich der Nur-Gegenwart Überlegenen zu machen.“

deutlich hervor. Humboldts Ausführungen über das „antike Theater von Sagunt“ entwerfen somit auch ein Idealbild der griechischen Kunst und Nation, von denen die politisch-gesellschaftlichen Zustände in Deutschland in der eigenen Zeit weit entfernt waren.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Die Bedeutung des griechischen Geistes für die Bildung des deutschen führt Humboldt in einem Brief an Johann Gottfried Schweighäuser. Zum ersten Mal nach den Originalen hrsg. v. Albert Leitzmann. Jena 1934, S. 42 (= Jenaer Germanistische Forschungen; Bd. 25) vom 4. November 1807 unter den Gründen an, die ihn verlassen sollen, eine Geschichte des Verfalls und des Unterganges der griechischen Freistaaten zu schreiben: „Zugleich kann ich nicht läugnen, das ich dem armen zerrütteten Deutschland ein Monument setzen möchte, weil, meiner lamggehegten Ueberzeugung nach Griechischer Geist auf Deutschen geimpft, erst das giebt, worin die Menschheit, ohne Stillstand, vorschreiten kann.“

IV. 5 Goethe und Palladio

Die Kunst Andrea Palladios wurde für Goethe während seines Italien-Aufenthaltes zu einem besonderen Ereignis.⁶⁰⁵ Am Beginn seiner Reise im Spätherbst 1786 stellen Palladios Werke für ihn die erste über die Renaissance vermittelte Begegnung mit der Antike dar.⁶⁰⁶ Weder sind aus den Wochen seines römischen Aufenthaltes noch von seinem Besuch Paestums und Siziliens Äußerungen überliefert, die sich der Begeisterung für Andrea Palladio an die Seite stellen ließen.⁶⁰⁷ Im ersten Jahrzehnt nach seiner Rückkehr hat Goethe in dem Aufsatz „Baukunst“ aus dem Jahre 1795 versucht, die beunruhigende Spannung der „Göttergestalten“ und „Riesenbilder“⁶⁰⁸ des „von innen heraus grose[n] Menschen[en]“⁶⁰⁹ historisch wie systematisch zu vermitteln. Goethes Palladio-Vorstellungen betreffen mehrere Aspekte. In seinem Tagebuch von der Italienischen Reise und der drei Jahrzehnte später veröffentlichten *Italienischen Reise* legt Goethe größten Wert auf die Charakterisierung des Vicentiners. Die Begegnung mit dessen Kunst wird im Sinne einer Initiation literarisch dargestellt. Jedoch wird Palladios Werk trotz einiger erkannter Mängel

⁶⁰⁵ Zum Problemkreis Goethe und Palladio vgl. die Abhandlungen von Herbert von Einem: Goethe und Palladio. In: Ders. (Hrsg.): Goethe-Studien. München 1972, S. 132-155, Günter Martin: Goethe und Palladio – Fiktion klassischer Architektur. In: JFDH 1977, S. 61-82, Franco Barbieri: Goethe interpretate „Illuminista“ del Palladio. In: Studi italo-tedeschi / Deutsch-italienische Studien 8 (1987), S. 41-49, Harald Keller: Goethe, Palladio und England. In: Ders.: Blick vom Monte Cavallo. Kleine Schriften. Frankfurt am Main 1984, S. 235-264 und Norbert Miller: Der Wanderer. Goethe in Italien. München, Wien 2002, bes. S. 79 f. In diesen Beiträgen werden vor allem Goethes Äußerungen über Palladio in der *Italienischen Reise* interpretiert. Goethes spätere Beiträge – die beiden gewichtigen Abhandlungen „Baukunst“ aus dem Jahre 1788 und 1795 – sind in der Forschung bislang kaum gewürdigt worden. Sie fehlen selbst in den generellen Monographien zu Goethes Ästhetik wie Jolles: Goethes Kunstanschauung, Wolff: Streitbare Ästhetik, und dem Goethe-Handbuch. Knappe Ausführungen hierzu finden sich jedoch bei Gero von Wilpert: Goethe-Lexikon. Stuttgart 1998 (= Kröners Taschenausgabe; Bd. 407), S. 49 f.

⁶⁰⁶ Einen Überblick, welche Rolle die Antike in Goethes Werk gespielt hat, bietet die kleine Studie von Jochen Schmidt: Metamorphosen der Antike in Goethes Werk. Heidelberg 2002 (= Schriften der Philologisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften; Bd. 26).

⁶⁰⁷ In seiner umfassenden Deutung der Italienischen Reise hat bereits René Michéa: „Le voyage en Italie“ de Goethe. Paris 1945, bes. 235-250 hierauf aufmerksam gemacht. Generell zum Italien-Aufenthalt vgl. auch Jochen Golz: Goethe und Italien. In: Impulse 5 (1982), S. 228. – Zum Rom - Bild vgl. den bedeutenden Aufsatz von Wilfried Barner: Trümmer der Geschichte. Über römische Erfahrungen Goethes. In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990, S. 140-150 und Mauro Ponzi: Goethes Bild von Rom – Fiktion und Wahrheit. In: Willi Hirdt, Birgit Tappert (Hrsg.): Goethe und Italien. Bonn 2001 (= Studium universale; Bd. 22), S. 275-292. – Zur Begegnung mit der Kunst in Paestum und Sizilien vgl. die Aufsätze von Nicholas Boyle: Eine Stunde in Paestum: Goethes Begegnung mit der Antike 1787. In: Begegnung mit dem Fremden. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses in Tokyo 1990. München 1991, S. 180-191 und Albert Meier: Seekranke Betrachtungen auf der Königin der Inseln. Johann Wolfgang Goethes Sizilienerfahrungen im Zusammenhang der Italienischen Reise. In: GRM 70 (1989), S. 180-195.

⁶⁰⁸ Goethe: Italienische Reise. FA 15/I, S. 340.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 78.

zu einer ästhetisch idealisierten Kunst stilisiert. Ihre eigentümlichen Gesetzmäßigkeiten werden vor allem in dem Aufsatz *Baukunst* aus dem Jahre 1795 reflektiert.

Wie der Jugendaufsatz *Von deutscher Baukunst* mit einem Epitaph auf den toten Genius des Erwin von Steinbachs begann, so wird auch – fünfzehn Jahre später – im italienischen Reisetagebuch das Grab des Palladio-Übersetzers Joseph Smith (1682-1770) auf dem Lido von Venedig erwähnt, dem er, wie das Reisetagebuch festhält, sein „Exemplar des Palladio schuldig“ war. Daher „dankte“ er „ihm auf seinem ungeweihten Grabe dafür.“⁶¹⁰ Zeugt diese „Wallfahrt“⁶¹¹ bereits von einer Kunstverehrung mit religiösen Zügen, so wird die Gegenwart der Werke Palladios in Venedig und Vicenza in Form einer Epiphanie der „Baukunst“ gestaltet:

Die Baukunst steigt vor mir wie ein alter Geist aus dem Grabe, sie heißt mich ihre Lehren wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache studieren, nicht um sie zu üben oder mich in ihr lebendig zu freuen, sondern nur um die ehrwürdige und abgeschiedene Existenz der vergangenen Zeitalter in einem stillen Gemüth zu verehren.⁶¹²

Die Analogie zu einer Sprache mit ihren Regeln evoziert den Gedanken nach einer Suche von Gesetzmäßigkeiten. Die Kenntnis richtet sich nicht auf die Praktikabilität des Erlernenen, nicht auf die pragmatische Umsetzung der tradierten Regeln, sondern auf die geistige Erfassung der Baukunst einer vergangenen Epoche. Das „stille Gemüth“ bezeichnet dabei seine kontemplative Haltung, die als eine gedankliche Unvoreingenommenheit in seiner Urteilsbildung gegenüber der Kunst des Cinquecento-Architekten zu verstehen ist.⁶¹³

Die ins religiöse gesteigerte Ehrfurcht vor der Kunst Palladios wird im Kontext der *Italienischen Reise* noch weiter ausgeführt. „Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen in jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herrlichkeit“⁶¹⁴, heißt es im Reisetagebuch. Bei der wiederholten Betrachtung, die eine Methode Goethes darstellt, sich Gewißheit über ein Phänomen zu verschaffen, wird dem Anschauenden die „Würde“ und „Herrlichkeit“ des Künstlers bewußt. Er verwendet damit

⁶¹⁰ Ebd., S. 96. Dazu heißt es auch unter dem 27. September 1786 in der *Italienischen Reise*. FA 15/I, 64: „Endlich hab’ ich die Werke des Palladio erlangt, zwar nicht die Original-Ausgabe [...] aber eine genaue Kopie, ja ein fac simile in Kupfer, veranstaltet durch einen vortrefflichen Mann, den ehemaligen Konsul Smith in Venedig. Das muß man den Engländern lassen, daß sie von langerher das Gute zu schätzen wußten, und daß sie eine grandiose Art haben es zu verbreiten.“

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² Ebd. FA 15/I, S. 104 f.

⁶¹³ Vgl. zur Semantik des Begriffs „Gemüt“ auch das *GWB III*, SP. 1427-1431.

⁶¹⁴ Goethe: *Italienische Reise*. FA 15/I, S. 114.

Attribute, die insbesondere im Alten Testament Gott zugeschrieben werden⁶¹⁵, und Palladio gleichsam sakralisieren. Zu einer mystischen Erfahrung wird die Betrachtung dieser Werke denn auch für Charlotte von Stein gestaltet:

Es klingt das vielleicht ein wenig wunderlich, aber doch nicht so paradox, als wenn Jakob Böhme bey Erblickung einer zinnernen Schüssel durch Einstrahlung Jovis über das Universum erleuchtet wurde!⁶¹⁶

Auch wenn Goethe seine Analogie durchaus kritisch im Sinne der Aufklärung als „paradox“, als Ausdruck also eines rational nicht zu verstehenden Prozesses bezeichnet, so hat er doch diesen Textpassus, mit der Erwähnung der Mystik Jakob Boehmes (1575-1624), in seiner späteren Buchausgabe der *Italienischen Reise* beibehalten.⁶¹⁷ Damit setzt er sein Palladio-Erlebnis in einen deutlichen Kontrast zur romantischen Kunstauffassung. Denn insbesondere Wackenroder und Tieck und die von ihr ausgehende Bewegung der Nazarener hatten ihre Bewunderung für die Kunst Albrecht Dürers oftmals als Erweckung gestaltet. Gerade in dem zusammen mit Heinrich Meyer verfaßten Aufsatz *Neudeutsche religios-patriotische Kunst* wird gegen diese Art der „Kunstfrömmerei“ polemisiert.⁶¹⁸ An die Stelle der Bewunderung für mittelalterliche Kunst setzt Goethe in der *Italienischen Reise* seine Bewunderung der Renaissance-Kunst Palladios. In *Dichtung und Wahrheit* wird dies auf die eigene Entwicklung zurückgeführt, da er, „durch eine entwickeltere Kunst angezogen“, das Gotik-Erlebnis des Straßburger Münsters „für immer aus den Augen verloren“⁶¹⁹ habe. Die frühere „Initiation“ in die mittelalterliche Kunst des Münsters weicht nun einer Initiation in die antike Kunst. Diese wird daher im Sinne einer Wiedergeburt umschrieben: „Palladio hat mir den Weg in alle Kunst und Leben geöffnet“⁶²⁰, bekennt er gegenüber Frau von Stein. Wenn Goethe also hier den Begriff des Lebens gebraucht, so zählt er Palladio zu denjenigen

⁶¹⁵ Vgl. Ps. 104, 31 / 113, 4 und 145, 6 dazu auch im Neuen Testament: Kol. 1, 10.

⁶¹⁶ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise am 4. Oktober 1786. FA 15/I, S. 693.

⁶¹⁷ Ders.: Italienische Reise. FA 15/ I, S. 94. Goethe dürfte den Passus, wie Christoph Michel vermutet (FA 15/I, S. 1220), wohl aus der *Biographie Gründlichen und wahrhaften Berichts von dem Leben und Abschied des in Gott selig-ruhenden Jacob Böhmes* des Böhme-Schülers Abraham von Franckenberg gekannt haben. Dort geht es im Gegensatz zu Goethes Darstellung jedoch nicht um ein Kunsterlebnis, sondern um eine spirituelle Gotteserfahrung: „[...] des 117. Seculi Anfang, nemlich Anno 1600, als im 25. Jahre seines Alters zum andernmal vom Göttlichen Lichte ergriffen, und mit seinem gestirnten Seelen-Geiste, durch einen gählichen Anblick eines Zinnern Gefäßes (als des lieblich Jovialischen Scheins) zu dem innersten Grunde oder Centro der geheimen Natur eingeführet [worden].“

⁶¹⁸ Vgl. zu Goethes Auseinandersetzung mit der Frühromantik die Studie von Frank Büttner: Der Streit um die „neudeutsche religios-patriotische Kunst“. In: *Aurora* 43 (1983), S. 55-76.

⁶¹⁹ Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. WA I/27, S. 278.

⁶²⁰ Ders.: Tagebuch der Italienischen Reise. FA 15/I, S. 656.

Erlebnissen, die seine in Italien erfahrene „Palingenese“ beförderten.⁶²¹ Eine Wiedergeburt also, die im Kontext der Buchveröffentlichung eine entschieden antiromantische Richtung erhielt.

Auf Palladios Ästhetik wird in der *Italienischen Reise* ausführlich eingegangen. Der für ihn, wie es Reiner Wild formulierte, zu einer „Leitfigur“⁶²² in Italien gewordene Cinquecento-Architekt wird von Goethe als Repräsentant einer ganz eigentümlichen Ästhetik charakterisiert. Unter dem 5. Oktober notierte er in seinem Tagebuch:

Ich habe an seinen ausgeführten Wercken, besonders den Kirchen, manches tadelns würdige gesehn, neben dem Größten, so daß es mir war als wenn er dabey stünde und mir sagte: das und das hab ich wider willen gemacht, aber doch gemacht, weil ich nur auf diese Weise unter diesen gegebenen Umständen meiner höchsten Idee am nächsten kommen konnte.⁶²³

Es ist gleichsam die Quintessenz von Palladios kunstphilosophischen Prinzipien, die hier seine imaginierte Gestalt verrät: Die Inkongruenz zwischen dem Werk und der Ausführung, der Idee und den lokalen Gegebenheiten werden von Goethe als die eigentliche Problematik seines künstlerischen Schaffens empfunden. Eine Inkongruenz, die aus dem Blickwinkel Goethes als nicht lösbar erscheint. Es geht nicht um eine optimale Einlösung der ursprünglichen künstlerischen Idee, sondern um eine Approximation an die „höchste Idee“, also nur um eine relative, den lokalen Umständen Rechnung tragende Realisierung des ursprünglich Intendierten. Palladio erscheint aus dieser Perspektive nicht als ein Architekt, der uneingeschränkt seine schöpferischen Ideen umsetzen, das Stadtbild nach seinen Ideen verändern konnte, sondern als ein Künstler, der in seinen Gestaltungsmöglichkeiten den Gesetzen der urbanen Umgebung unterlegen war. Idee und ihre Realisierung, schöpferische Phantasie und reale Begrenzung bilden so gleichsam die ästhetischen Koordinaten, an denen Goethe die palladianische Kunst im Frühjahr 1786 mißt. Die Dependenz des Baumeisters an die Umstände werden dabei dem Betrachter um so deutlicher bei der Beurteilung der geographischen Situation:

Es scheint mir er habe bey Betrachtung eines Planes, einer Höhe und Breite, einer schon stehenden Kirche, eines älteren Hauses, wozu er Fassaden errichten sollte, nur überlegt: wie

⁶²¹ Vgl. zur Bedeutung der Palingenese in der *Italienischen Reise* die grundlegende Abhandlung von Klaus H. Kiefer: Wiedergeburt und neues Lebens. Aspekte des Strukturwandels in Goethes „Italienischer Reise“. Bonn 1978 (= Abhandlungen zur Kunst, Musik,- und Literaturwissenschaft; Bd. 280).

⁶²² Reiner Wild: Italienische Reise. In: Bernd Witte [u.a.] (Hrsg.): Goethe-Handbuch. Stuttgart, Weimar 1998, hier Bd. 3, S. 331-369, hier S. 359.

⁶²³ Goethe: Italienische Reise. FA 15/I, S. 88.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

bringst du hier das Ganze in die größte Form, im einzelnen mußst du eins und das andere verpfuschen, da oder dort wird eine Inkongruität entstehen, aber das mag seyn das Gantze wird einen hohen Styl haben und du wirst dir zur Freude arbeiten. und so hat er das große Bild was er in der Seele hatte auch dahin gebracht wo es nicht ganz paßte, wo er es zerstückten und verstümmeln mußte.⁶²⁴

Palladios Ästhetik bestand darin, daß er vor allem ins Große und Überdimensionierte seine Werke plante. Und die Differenz zwischen der „Idee des Künstler“ und seinem „Werk“ zwischen der Intention und der Realisierung sind das auffälligste Merkmal an dieser Kunst. Sie zeichnet sich durch das Bestreben aus, einen „hohen Stil“ zu erreichen⁶²⁵ - trotz der in Kauf genommenen, begrenzenden Umstände, die zwangsläufig zu einer Minderung des geistig Entworfenen führen müssen. Erklärt wird sie durch Goethe aus der historischen Stellung des Künstlers im Cinquecento:

Betrachtet man nun hier am Orte die herrlichen Gebäude, die jener Mann auführte, und sieht wie sie schon durch das enge schmutzige Bedürfnis der Menschen entstellt sind, wie die Anlagen meist über die Kräfte der Unternehmer waren, wie wenig diese köstlichen Denkmale eines hohen Menschengestes zu dem Leben der übrigen passen; so fällt einem denn doch ein, daß es in allem andern eben so ist: denn man verdient wenig Dank von den Menschen, wenn man ihr Inneres Bedürfnis erhöhen, ihnen eine große Idee von ihnen selbst geben, ihnen das Herrliche eines wahren edlen Daseins zum Gefühl bringen will.⁶²⁶

Die Intuition, die Goethe hinter der Kunst des Vicentiners erblickt, wird als Wille zu einer Modifikation der bestehenden Verhältnisse gesehen. Sie sind Ausdruck eines Menschen der Renaissance, der die Umwelt durch seine Kunst „veredeln“ will. Dem Künstler Palladio kommt die Aufgabe zu, ein Kunstwerk zu schaffen, das nicht nur ein rein ästhetisches Vergnügen dem Menschen gewährt. Es soll vielmehr zu seiner sittlichen Bildung („wahres edles Dasein“) beitragen.⁶²⁷ Die Rezeption seines Werkes wird für den „führenden Menschen“ in ästhetischer und ethischer Hinsicht ein Gewinn.

⁶²⁴ Ebd., S. 78.

⁶²⁵ Vgl. zur Semantik des Stilbegriffs im achtzehnten Jahrhundert Adelung: Grammatisch kritisches Wörterbuch, Bd. IV, Sp. 452 Im Hinblick auf Goethe vgl. die Monographie von Gabi Ziegler-Happ: Das Spiel des Stils. Interpretation von Goethes Stilbegriff vor dem Hintergrund von Schillers Spieltheorie. Frankfurt am Main 1989. Knappe Hinweise bietet auch Wilpert: Goethe-Lexikon, S. 1022.

⁶²⁶ Goethe: Italienische Reise. FA 15/I, S. 57. Fast gleichlautend unter dem 3. Oktober 1786 heißt es in der Italienischen Reise. FA 15/I, S. 78: „Palladio war durchaus von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit wie ein großer Mensch, der sich nicht hingeben, sondern das übrige soviel als möglich nach seinen edlen Begriffen umbilden will.“

⁶²⁷ Der Begriff „edel“ wird von Goethe in den achtziger Jahren im Hinblick auf sittliche Größe, als Konstituens der ethisch geprägten Persönlichkeit verwendet, beziehungsweise als sittliches Ideal

Wie sehr sich Palladio durch seine Ästhetik gerade von der zeitgenössischen Kunst entfernt hat, wird um so deutlicher, wenn Goethe im weiteren Kontext schreibt, daß sich „andre Baumeister vor und nach ihm“ durch „eine goldne Mittelmäßigkeit aus der Sache gezogen“⁶²⁸ hätten. In seinen Werken entdeckt er einen Ausdruck von Kraft, die bestehenden Verhältnisse einer Stadt zu modifizieren.⁶²⁹ Dem steht die Bescheidenheit eines Architektenlebens gegenüber, das in der *Italienischen Reise* explizit hervorgehoben wird:

Unter den Gebäuden des Palladio ist eins, für das ich immer eine besondere Vorliebe hatte, es soll seine eigne Wohnung gewesen sein; aber in der Nähe ist es weit mehr, als man im Bilde sieht. Ich möchte es gezeichnet und mit den Farben illuminiert haben, die ihm das Material und das Alter gegeben. Man muß aber nicht denken, daß der Baumeister sich einen Palast errichtet habe. Es ist das bescheidenste Haus von der Welt, hat nur zwei Fenster, die durch einen breiten Raum, der das dritte Fenster vertrüge, abgesondert sind. [...] Das hätte Canaletto malen sollen.⁶³⁰

Goethe deutet hier die sogenannte Casa Cogollo als Ausdruck der bescheidensten Wohnverhältnisse eines Renaissancekünstlers, der seine Kunst zur Vollendung geführt hat. Maßvolles Gestalten im Sinne von „Versalität“ und „Grazie“ hebt er an der Kunst des Vicentiners hervor.⁶³¹ Diese stehen für ein wohl proportioniertes, anmutiges Kunstwerk.⁶³²

Die meisterhafte Ausführung der Kunst Andrea Palladios wird dabei auch zum ästhetischen Gegenpart einer dilettantischen Kunstauffassung, die in einem Hang zum „phantastischen, welches hier gerade am schädlichsten ist“⁶³³, besteht. Denn von der Verbindung mechanischen Handwerks, einer unempfundenen Nachahmung überlieferter Formen, mit überspannter Imagination hat Goethe auch für die Baukunst das Schlimmste befürchtet, die durch „Reisen nach Italien und Frankreich und besonders Gartenliebhaberei

verwendet. . So heißt es in dem Gedicht Das Göttliche. FA I,1, S. 333: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut! Denn das allein unterscheidet ihn / Von allen Wesen, / Die wir kennen. / [...] Der edle Mensch / Sei hilfreich und gut!“ Und in der Skizze Naivität und Humor. WA I/48, S. 184 „Das Wirkliche ohne sittlichen Bezug nennen wir gemein. Die Kunst an und für sich selbst ist edel; deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja, indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt.“ Vgl. zur weiteren Semantik das GWb II, SP. 1364-1369.

⁶²⁸ Goethe: Reisetagebuch der Italienischen Reise. FA 15/I, S. 657.

⁶²⁹ Ebd.: „Es ist wirklich etwas göttliches in seinen Anlagen, völlig die Force des großen Dichters der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet das uns bezaubert.“

⁶³⁰ Goethe: Italienische Reise. FA 15/I, S. 59 f.

⁶³¹ Goethes Brief an Heinrich Meyer vom 30. Dezember 1795. WA IV/10, S. 360 f.: „Je mehr man den Palladio studiert, je ungreiflicher wird einem das Genie, die Meisterschaft, die Versalität und Grazie dieses Mannes.“

⁶³² Vgl. dazu auch Grazie im GWb IV, Sp. 452 f.

⁶³³ Goethe: Über den Dilettantismus. FA I / 18, S. 752-752.

[...] befördert⁶³⁴ wurde. Das Aufstellen unveränderlicher Normen ist sein Anliegen. Neben Raffael hat insbesondere auch Palladio dies in seinem Werk zu gestalten gewußt:

Zwei Menschen, denen ich das Beiwort groß unbedingt gebe, hab ich näher kennenlernen: Palladio und Raffael. Es war an ihnen nicht ein Haar breit Willkürliches, nur daß sie Grenzen und Gesetze ihrer Kunst im höchsten Grade kannten und mit Leichtigkeit sich darin bewegten, sie ausübten, macht sie so groß.⁶³⁵

Nicht eine sterile Handhabung tradierter Regeln, sondern freie geistige Verarbeitung dieser Regeln, die Freiheit in der Gesetzlichkeit, zeichnen den Künstler aus. Dabei will Goethe gerade an der Baukunst etwas erkennen, womit der Künstler „am schnellsten und unmittelbarsten von der Materie zur Form, vom Stoff zur Erscheinung“⁶³⁶ gelangt. Dies hat Palladio dadurch erreicht, daß er über die notwendigen Bedingungen eines Bauwerks hinausgegangen ist. Vertieft hat Goethe diesen Gedanken nicht mehr im *Tagebuch der Italienischen Reise*, sondern in dem neun Jahre später entstandenen Baukunst-Aufsatz von 1795. Dort heißt es, daß die „Baukunst ein Material voraussetzt, welches zu dreierlei Zwecken stufenweise angewendet werden kann.“⁶³⁷ Dieses dreistufige Modell wird ausführlich entwickelt:

Der Baukünstler lernt die Eigenschaften des Materials kennen und läßt sich entweder von den Eigenschaften gebieten [...] oder er zwingt das Material wie den Stein durch Gewölbe, durch Klammern, den Balken durch Hangwerke, und hierzu ist schon mechanische Kenntnis und Einsicht nötig.⁶³⁸

Im ersten Schritt wird so das Material vom Künstler auf seine Bedeutsamkeit hin geprüft. Ihre Eignung wird für eine künstlerische Bearbeitung untersucht. Goethe geht damit auf eine Problematik ein, die darin besteht, inwiefern das Material das Kunstwerk bestimmt, oder der Künstler das Material bestimmen kann. Der gleiche Gedanke taucht in dem Essay *Material der bildenden Kunst* auf. Dort heißt es:

Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertigt: er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen

⁶³⁴ Ebd., S. 753.

⁶³⁵ Ders.: *Italienische Reise*. FA I/15, S. 113.

⁶³⁶ Ders.: *Über den Dilettantismus*. FA I/18, S. 752.

⁶³⁷ Ders.: *Baukunst*. 1795. FA XVIII, S. 367.

⁶³⁸ Ebd.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet in welcher er zu arbeiten hat.⁶³⁹

Die Eigentümlichkeit des Stoffes, der „Materie“ erweist sich für den Charakter des auszuführenden Werks als bedeutsam. Eine vollständige Modifikation der Materie kann nicht durch eine künstlerische Bearbeitung erfolgen. Das Kunstwerk erscheint in diesem Sinne als bedingt. Die Anforderung, die an den Künstler gestellt wird, besteht vor allem darin, daß er eine adäquate Behandlung des Stoffes erreicht. Hier ist es die Aufgabe der Phantasie des Künstlers, der „Erfindungs- und Einbildungskraft eine für die Materie, in der er arbeitet, geeignete Form zu finden.

Der Umgang mit diesem Material wird in dem Baukunst-Aufsatz weiter ausgeführt. Drei Zwecke sind mit Hilfe des zu bearbeitenden Materials zu erreichen. Der erste Zweck, den Goethe als „nächsten Zweck“ in seiner Hierarchisierung bezeichnet, läßt sich bereits durch „rohe Naturpfuscherei sinnlich erreichen“. Wenn jedoch das Bauwerk bereits auf dieser Stufe ästhetisch anspruchsvoll gestaltet werden soll, dann bedarf es „schon einer Handwerksübung dazu, um [diesen Zweck] zu erreichen“. Wird dieser Zweck für ein Kunstwerk erfüllt, so ist das „Notwendige“ erreicht. Die Materialbehandlung der untersten Stufe weist also nicht einen artifiziellen Charakter auf. Das Material wird nur insofern adäquat bearbeitet, als daß es eine „sinnliche“ Wirkung auf den Betrachter ausüben kann.

Einen ästhetischen Rang beziehungsweise den „Namen einer Kunst“ kann das „Baugeschäft“ jedoch nur dann erlangen, wenn es „neben dem Notwendigen und Nützlichen auch sinnlich-harmonisch“⁶⁴⁰ konzipiert ist. Dazu führt Goethe weiter aus:

Dieses Sinnlich-Harmonische ist in jeder Kunst von eigner Art und bedingt; es kann nur innerhalb seiner Bedingung beurteilt werden. Diese Bedingungen entspringen aus dem Material, aus dem Zweck und aus der Natur des Sinns, für welchen das Ganze harmonisch sein soll.⁶⁴¹

Mit dem Hinzutreten eines harmonischen Moments im Kunstwerk erreicht dieses bereits einen anderen ästhetischen Anspruch. Mit „Harmonie“ bezeichnet Goethe häufiger einen organischen Zusammenhang. Als Paradigma gilt ihm die Musik.⁶⁴² An Palladio hat er die

⁶³⁹ Goethe: Material der bildenden Kunst. FA XVIII, hier S. 205.

⁶⁴⁰ Ders.: Baukunst. 1795. FA XVIII, S. 367 f.

⁶⁴¹ Ebd., S. 368.

⁶⁴² Ders.: Rameaus Neffe. WA I/45, S. 182: „Der Italiäner wird sich [in der Komposition] der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befließigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solcher ergötzen.“

harmonische Gestaltung eines Werkes hervorgehoben.⁶⁴³ Aus einem zu behandelnden Material soll ein harmonisches Ganzes entstehen.⁶⁴⁴ Der Begriff der Harmonie bedeutet demnach den geordneten Zusammenhang zwischen den Teilen und dem Ganzen, ein Entsprechen von Form und Inhalt. Durch die „Harmonie“, die dem Bauwerk zukommt, werden die Kontraste und Widersprüche aufgehoben.⁶⁴⁵ Das zu einem harmonischen, in sich stimmigen Ganzen gestaltete „Bauwerk“ affiziert jedoch nicht nur das Auge des Betrachters. Vielmehr spricht es noch einen weiteren menschlichen Sinn an. Als ein wohl proportionierter Raum soll das Kunstwerk auf dieser zweiten Stufe auch in somatischer Hinsicht vom Besucher „erfahren“ werden:

Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten achthat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten; wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen; eine ähnliche Empfindung sollten wir bei jemand erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus hindurchführen.⁶⁴⁶

Auch hier ist es der Aspekt, daß Gesetzmäßigkeiten durch den Künstler mit Freiheit zu handhaben sind, wofür Goethe den Tanz als beispielhaft anführt. Das Bewegliche, was sich in der Mechanik ausdrückt⁶⁴⁷, soll von den Sinnen erfahren werden. Baukunst hat daher nicht nur eine Bedeutung für das Auge, sondern für das körperliche Wohlbefinden eines Menschen in einem Gebäude.⁶⁴⁸ Jedoch kann das Kunstwerk eine noch höhere Steigerung durch den Künstler erfahren. Der „letzte Zweck“ wird folgendermaßen definiert:

⁶⁴³ Ders.: Italienische Reise FA 15/I, S. 95: „Sie sollen [...] durch die schöne Harmonie ihrer Dimensionen nicht nur in abstracten Aufrissen, sondern mit dem Ganzen perspectivischen Vordringen und Zurückweichen den Geist befriedigen.“

⁶⁴⁴ Vgl. zur Bedeutung der Harmonie in Goethes Ästhetik das GWB IV, Sp. 709-714 und Jörn Göres: Polarität und Harmonie bei Goethe. In: Karl Otto Conrady (Hrsg.): Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart 1977, S. 93-113. Zur generellen Bedeutung der Harmonie vgl. Knabe: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens, S. 286-298.

⁶⁴⁵ Die Bedeutung, die der Harmonie für ein Kunstwerk zukommt, hat insbesondere in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts Denis Diderot: Oeuvres esthétiques. Paris 1965, S. 760 hervorgehoben: „Rien n'est beau sans unité, et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire; mais cela ne l'est pas. L'unité du tout naît de la subordination des parties; et de cette subordination naît l'harmonie qui suppose la variété.“

⁶⁴⁶ Goethe: Baukunst. 1795. FA I/18, S 368.

⁶⁴⁷ So definiert Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch; Bd. 3, Sp. 132 die Mechanik als die „Wissenschaft der Bewegung; die Bewegungswissenschaft. In engem und gewöhnlichen Verstande, die Wissenschaft von der wirklichen Bewegung der festen Körper; zum Unterschiede von der Hydraulik.“

⁶⁴⁸ Wie neu die Erkenntnis ist, daß die Baukunst nicht allein für das Auge, sondern gleichsam für den ganzen Körper arbeitet, zeigt die Reaktion seiner nächsten Freunde. Schiller, dem Goethe seinen Aufsatz übermittelt hatte, gibt den Gedanken an Wilhelm von Humboldt weiter. Vgl. Schillers Brief an Humboldt vom 9. November 1795. In: NA XXVIII, S. 100 f.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

Hier tritt nun aber bald die Betrachtung des höchsten Zweckes ein, welcher, wenn man so sagen darf, die Überbefriedigung des Sinnes sich vornimmt und einen gebildeten Geist bis zum Erstaunen und Entzücken erhebt [...].

Auf dieser höchsten Stufe wird erst eine vollständige Saturierung der Sinne durch die Baukunst hervorgerufen. Seine Wirkung auf den Kenner wird diesen in Erstaunen und Entzücken setzen. Nicht mehr durch eine handwerksmäßige Bearbeitung des Stoffes wird dies erreicht. Deziidiert verlangt Goethe ein größeres Vermögen des Künstlers. Es ist das „Genie, das sich zum Herrn der übrigen Erfordernisse gemacht hat“.⁶⁴⁹ Auch wenn Goethes Geniebegriff in den achtziger Jahren nicht mehr die emphatische Konnotation der frühen siebziger Jahre besitzt, so weist doch seine explizite Äußerung, daß es nur dem Genie möglich sei, ein solches vollkommene Kunstwerk hervorzubringen, darauf hin, daß dieses nicht mit einer bloßen Begabung zu vollbringen ist.⁶⁵⁰

Daß durch das Genie hervorgebrachte Kunstwerk zeichnet sich dabei durch einen besonderen ästhetischen Rang aus. Es ist dies die „Fiktion“, der „poetische Teil der Baukunst“⁶⁵¹, „in welchem die Fiktion eigentlich wirkt“⁶⁵², den das Genie hervorbringt. Der Begriff der Fiktion, des Scheins, ist ein Begriff, den Goethe häufig auch in Verbindung mit der Poesie gebraucht. So heißt es in der *Italienischen Reise* über Palladios Werk, daß dieser wie ein Dichter „aus Lüge und Wahrheit ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.“⁶⁵³ Und auch im Hinblick auf Werke der Literatur hat er den Begriff der Fiktion und der Poesie gebraucht. Hier bedeutet die Fiktion etwas, das an Irreales grenzt.⁶⁵⁴ Wie bedeutsam für Goethe der Aspekt der Fiktion gerade für die „Baukunst“ ist, geht darüber hinaus aus einer Nachlaßnotiz zum Baukunst-Aufsatz hervor.⁶⁵⁵ Die Fiktion entsteht danach

⁶⁴⁹ Goethe: Baukunst. 1795. FA I/18, S. 368.

⁶⁵⁰ Vgl. zur veränderten Semantik des Genie-Begriffs in den 1780er Jahren vgl. das GWb III, Sp. 1455-1459.

⁶⁵¹ Goethe: Baukunst. 1795. FA I/18, S. 368.

⁶⁵² Ebd.

⁶⁵³ Ders.: Italienische Reise. FA I/15, S. 78.

⁶⁵⁴ So sagt Aurelie zu Wilhelm in Wilhelm Meisters Lehrjahren. V, 10. WA I/ 22, S. 195: „Man sagt, sie [die Paradiesvögel] hätten keine Füße, sie schweben in der Luft, und nährten sich vom Äther. Es ist aber ein Märchen [...] eine poetische Fiktion.“ Weitere Beispiele nennt das GWb III, Sp. 714. Die Bedeutung der Fiktion spielt in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts eine besondere Rolle. So bezeichnete sie Georg Christoph Lichtenberg in seiner Abhandlung Verzeichnis einer Sammlung von Gerätschaften. In: Lichtenberg. Schriften und Briefe. Hrsg. v. Wolfgang Promies. 4 Bde. 1967-1972, hier Bd. III, S. 45 die Fiktion als die „Irrealisierung von realem und Realwerden von Imaginärem“. Zur Geschichte des Begriffs „Fiktion“, der sich wohl von fingere herleitet, vgl. die grundlegende Abhandlung von Hans Robert Jaus: Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktion des Fiktiven. München 1983, S. 20-45. Einen knappen Abriss bietet Karlheinz Stierle: Fiktion. In: ÄGB II, S. 380-427.

⁶⁵⁵ Bereits der Entwurf zu dem Aufsatz WA I/47, S. 328 hebt hervor: „es ist dieses ein Feiner Punckt“.

aus dem Zusammenwirken von Scheinbarem und Wesentlichem. In kunsttheoretischer Hinsicht bezeichnet es die Übertragung einer natürlichen Form in ein künstlerisches Material. Damit wird von Goethe auch das Problem der Nachahmung einer Sache durch Kunst berührt:

Die Baukunst ist keine nachahmende Kunst, sondern eine Kunst für sich, aber sie kann auf ihrer höchsten Stufe der Nachahmung nicht entbehren; sie überträgt die Eigenschaften eines Materials zum Schein auf das andere [...]; sie tut es, um mannigfaltig und reich zu werden, und so schwer es hier vor den Künstlern ist immer zu fühlen, ob er das Schickliche tue, so schwer ist es für den Kenner zu urteilen, ob das Schickliche getan sei.⁶⁵⁶

Die Fiktion besteht also hier in einer „mannigfaltigen und reichen“ Wirkung. In diesem Moment zeigt sich erst, daß sie auch eine mimetische Kunst ist. Daß die Kunst sich nicht in einer Nachahmung der Natur erschöpft, hat Goethe in der Abhandlung *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* betont. Hier erscheint die Nachahmung zwar als eine notwendige Bedingung für das Studium des Künstlers, dem ein Einblick in die „Morphologie“ der Natur zur Erhebung des Stils verhilft.⁶⁵⁷ Für die Architektur macht Goethe jedoch geltend, daß sie in der Fiktion eine bloße Nachahmung eines Materials in einem anderen ist.

Bedeutsam wird an dieser Stelle von Goethes Architekturästhetik das „Schickliche“. Wie bereits der junge Goethe unter dieser ästhetischen Kategorie eine Form der „Kunsteinfühlung“ verstanden hatte,⁶⁵⁸ so bezeichnet auch das „Schickliche“ in diesem Baukunst-Aufsatz ein emotives Moment der Kunstproduktion („und so schwer es hier vor den Künstlern ist immer zu fühlen“). Das Schickliche bezeichnet zudem auch das Geziemende, beziehungsweise, das nach einer allgemeinen Konvention aufgeführte Kunstwerk.⁶⁵⁹ Wie explizit betont wird, soll es von dem Kenner als „passend“ und

⁶⁵⁶ Goethe: Baukunst 1795. FA I/18, S. 368.

⁶⁵⁷ Ders.: *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. FA I/18, S. 227: „Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst, endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art wie sie bestehen genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiß: dann wir der Styl der höchste Grad, wohin sie gelangen kann.“ Vgl. dazu auch Wolf: *Streitbare Ästhetik*, S. 329 f.

⁶⁵⁸ So schreibt er in seinem kleinen Aufsatz *Nach Falconet und über Falconet*. DJG³ V, S. 355: „Mich dünkt das Schickliche gelte in aller Welt für's Übliche, und was ist in der Welt schicklicher als das Gefühlte?“ Vgl. dazu auch Alste Horn-Oncken: *Zum Begriff des „Schicklichen“ in Goethes Fragment „Baukunst“*. In: Dies.: *Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie*. Göttingen 1967, S. 9-29.

⁶⁵⁹ So schreibt Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, hier Bd. II, Sp. 1032 ff. über das „Schickliche“: „So gehört es auch zur Kunst, daß [...] der Künstler genau überlege, nicht nur, ob in

„maßvoll“ erkannt werden. Der Gedankengang erinnert daher auch an die Äußerungen aus der *Italienischen Reise*, in denen Goethe an Palladio hervorhob, daß dieser seine Werke der urbanen Situation anzupassen vermochte. Das Merkmal der Fiktion ist also die Nachahmung im Verfahren bei gleichzeitiger Entwicklung einer neuen, originären Formensprache. Bei dieser Vorgehensweise muß mit größter Besonnenheit vorgegangen werden, um im Rahmen des Schicklichen zu bleiben.⁶⁶⁰ Nicht zuletzt folgt darauf auch der Hinweis auf die künstlerischen Fähigkeiten Palladios im Baukunst-Aufsatz: „Hierinne hat niemand den Palladio übertroffen, er hat sich in dieser Laufbahn am freiesten bewegt, und wenn ihre Grenzen überschritt, so verzeiht man ihm doch immer, was man an ihm tadelt“.⁶⁶¹ Das Werk Palladios repräsentiert demnach auch in diesem Aufsatz die höchste Kunstform.

Goethes Aufsatz zeichnet sich durch eine genetische Betrachtungsweise aus.⁶⁶² In der genetischen Abfolge der drei Zwecke verbirgt sich eine Weiter- beziehungsweise Höherentwicklung eines Kunstwerks. Dessen Materie soll zu einer höchst anspruchsvollen ästhetischen Gestaltung geführt werden. Der Aufsatz zeichnet demnach in einem ideellen Sinne die Behandlung des Materials durch den Künstler nach. In ihm verbirgt sich auch ein typologisches Kunstverständnis. Goethes Äußerungen dürfen nicht nur auf die Baukunst bezogen werden. Sie können als eine Ästhetik gelesen werden, die den allgemeinen Charakter eines zu behandelnden Kunstwerks ausspricht. Er selbst hat darauf hingewiesen.⁶⁶³ Das dreistufige Modell, das auch an die dreistufige Abfolge von der Nachahmung der Natur, Manier und Stil erinnert, die Goethe für den bildenden Künstler in seiner gleichnamigen Abhandlung *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* entwickelte, soll das Kunstwerk zu einer höchsten Fiktion steigern. In dem Baukunst-Aufsatz geht es um die bloße Überwindung einer Naturnachahmung. Auch wenn Goethe

seinem Werke nichts Unschickliches sey, sondern ob auch nichts Schickliches darin fehle [...]. Die Beobachtung des schicklichen und Vermeidung alles Unschicklichen ist eine Gabe, die nur den ersten Künstlern in jeder Art gegeben ist, die, außer dem nothwendigen Kunstgenie, auch den allgemeinen Menschen-Verstand und allgemeine Beurtheilungskraft in einem vorzüglichen Grad besitzen.“

⁶⁶⁰ Goethe: Baukunst 1795. FA I/18, S. 370: „Am meisten aber ist man in dem Hauptpunkte zurückgeblieben, man hat das Eigentliche der Fiktion ist also die Nachahmung im Verfahren selten verstanden, da man es doch am nötigsten brauchte, indem man das, was sonst nur Tempeln und öffentlichen Gebäuden angehörte, auf Privatwohnungen herüber trug, um ihnen ein herrliches Ansehen zu geben. Man kann sagen, daß in der neuern Zeit auf diese Art eine doppelte Fiktion und zweifache Nachahmung entstanden ist, welche sowohl bei ihrer Anwendung als bei der Beurteilung Geist und Sinn erfordern.“

⁶⁶¹ Ebd.

⁶⁶² Vgl. dazu auch Peter Huber: Polarität/Steigerung. In: Goethe-Handbuch. Stuttgart, Weimar 1998, Bd. 4/2 (1998), S. 863-865.

⁶⁶³ So schreibt Goethe in Baukunst. 1795. FA I/18, S. 367: „In jeder Kunst ist schwerer als man glaubt zu bestimmen was lobens- oder tadelnswert sei; um einiger maßen eine Norm für unsere Urtheile über die Baukunst zu finden mache ich folgende Deduktion: und bemerke nur vorläufig daß einiges, was ich sagen werde allen Künsten gemein ist; um aber nicht in Zweifel zu geraten spreche ich davon bloß vorzüglich auf die Baukunst.“

Palladio als Vollender dieser Entwicklung ansieht, so handelt es sich jedoch um eine ideelle Darstellung. Dies wird aus einem Brief an Schiller deutlich, den er zur Zeit des Baukunst-Aufsatzes verfaßte. An diesen schreibt er, daß die „schöne Architectur“ nur eine „Idee“ darstelle,

mit der jedes einzelne Architecturwerk mehr oder weniger streite. Der schöne Architect arbeitet, wie der Dichter, für den Ideal-Menschen, der in keinem bestimmten, folglich auch keinem bedürftigen Zustand sich befindet, also sind alle architectonischen Werke nur Annäherung zu diesem Zweck, und in der Wirklichkeit läßt sich höchstens nur bey öffentlichen Gebäuden etwas ähnliches erreichen, weil hier auch jede einschränkende Determination wegfällt und von den besondern Bedürfnissen der Einzelnen abstrahirt wird.⁶⁶⁴

Dieses Zitat stellt in nuce Goethes Baukunst-Ästhetik dar: Die Gleichsetzung des Architekten mit dem Dichter verweist auf die Wesensgemeinschaft von Baukunst und Poetik, und zugleich darauf, daß sie in Goethes typologischem Denken auf ihrer höchsten Stufe eine „poetische Baukunst“ sein soll, die den ganzen Menschen anspricht. Das Kunstwerk dieser Stufe ist nicht mehr auf den „bedürftigen Zustand“ eines Menschen hin abgestimmt. Als ein Ideal soll es der Künstler verfolgen. Goethes Interesse an der Materialität eines Kunstwerks mögen dabei auch durch seine geologischen Studien der achtziger Jahre bedingt sein.⁶⁶⁵ Interessierte den Geologen die Beschaffenheit des Materials, so interessierte den Künstler die Möglichkeit ihrer bestmöglichen ästhetischen Gestaltung. Daß er damit einen neuen Weg in seiner Ästhetik betrat, hat er gegenüber dem Göttinger Altphilologen Christian Gottlieb Heyne bekannt.⁶⁶⁶ An diesen schrieb er kurz nach seiner Rückkehr nach Weimar aus Italien über seine nächsten Projekte:

Wenn ich geneigt wäre etwas auf das Papier zu bringen; so wären es vorerst sehr einfache Sachen. Z.B. inwiefern die Materie, woraus gebildet worden, den klugen Künstler bestimmt, das Werck so und nicht anders zu bilden. So geben die verschiedenen Steinarten gar artige Aufschlüsse über die Baukunst, jede Veränderung des Materials und des Mechanismus, giebt dem Kunstwerke eine andere Bestimmung und Beschränkung. Die Alten waren, nach allem, was ich bemercken konnte, auch besonders hierin unaussprechlich klug und ich habe mich oft mit großem Interesse in diese Betrachtungen vertieft. Sie sehen daß ich sehr von der Erde anfangte und daß es manchem scheinen dürfte, als behandelte ich die geistige Sache zu irdisch; aber man erlaube mir zu bemercken: daß

⁶⁶⁴ Goethes Brief an Schiller vom 1. November 1795. WA IV/10, S. 324.

⁶⁶⁵ Vgl. dazu die neuere Studie von Wolf von Engelhardt: Goethe im Gespräch mit der Erde. Landschaft, Gestein, Mineralien und Erdgeschichte in seinem Leben und Werk. Weimar 2003.

⁶⁶⁶ Zu Goethes Wandlung in Italien vgl. generell Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim 1998, bes. S. 125-147.

IV. ARCHITEKTURVORSTELLUNGEN ZWISCHEN 1770 UND 1800

die Götter der Griechen nicht im siebenten oder zehnten Himmel, sondern auf dem Olymp tröhnten und nicht von Sonne zu Sonne, sondern allenfalls von Berg zu Berg einen riesenmäßigen Schritt thaten.⁶⁶⁷

⁶⁶⁷ Goethes Brief an Christian Gottlieb Heyne vom 24. Juli 1788. WA IV, 9, S. 7 f.

V. Romantische Architekturvorstellungen

V. 1 Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein*

In den 1791 erschienenen *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790* nimmt die Beschreibung des unvollendeten Kölner Doms den größten Raum unter den beschriebenen Bauwerken ein.⁶⁶⁸ Auf seiner Reise, die vom Niederrhein über Köln, Aachen, Brüssel nach Amsterdam führte, hat Forster die Aachener Karlskirche und bedeutende niederländische Bauwerke nur beiläufig erwähnt,⁶⁶⁹ so daß der Darstellung des Kölner Doms im Rahmen der *Ansichten* eine besondere Bedeutung und, aufgrund ihrer Positionierung in den *Ansichten*, nämlich zu deren Beginn, eine exponierte Stellung zukommt. Im folgenden sollen seine *Ansichten* als erstes Dokument einer romantischen Ästhetik gelesen werden. Die Deutung eines Sakralbaus als ein erhabenes Kunstwerk, die Hervorhebung subjektiver Empfindungen, die dieses im Menschen auslöst, sowie die Antithetik von mittelalterlicher und antiker Kunst sind Aspekte, die auch in der Frühromantik aufgegriffen werden.⁶⁷⁰

Forster hebt in seinen *Ansichten* hervor, daß er dem Leser die Wirkung, die der Kölner Dom auf den Betrachter ausübt, durch seine literarische Darstellung wider geben möchte. Die *Ansichten vom Niederrhein* stellen eine Ästhetisierung beziehungsweise Stilisierung des

⁶⁶⁸ Die Aufzeichnungen Forsters gehen zurück auf seine Tagebuchnotizen, die er während der Reise aufgezeichnet hat. Die Dombeschreibung befindet sich zudem in Schillers *Thalia*, die auch Forsters Essay *Über die Humanität des Künstlers* abdruckte. Zu Forsters Kunstauffassung vgl. Michael Ewert: *Ästhetische Erfahrung als schöpferischer Widerspruch. Zu Georg Forsters Essay „Über die Humanität des Künstlers“*. In: Claus-Volker Klenke, Jörn Garber, Dieter Heintze (Hrsg.): *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive*. Berlin 1994 und Rotraut Fischer: *Reisen als Erfahrungskunst. Georg Forsters „Ansichten vom Niederrhein“*. Die Wahrheit in den „Bildern des Wirklichen“. Frankfurt am Main 1990.

⁶⁶⁹ So etwa die Kathedrale in Aachen und das Universitätsgebäude in Löwen. Vgl. Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*. In: Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 18 Bde. Berlin 1958-1990 [künftig als AA zitiert], hier Bd. 9, S. 96 f. und 143 f.

⁶⁷⁰ Vgl. zur Epoche die folgenden Arbeiten: Rudolf Haym: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin 1879. ND Darmstadt 1977, Hans Steffen (Hrsg.): *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen 1967 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe; Bd. 250), Gerhart Hoffmeister: *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart ²1990 (= Sammlung Metzler; Bd. 170), Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München 1992. Zahlreiche Monographien setzten sich zudem mit Einzelaspekten der Epoche auseinander. Unberücksichtigt blieb dabei weitestgehend die Architektur. Zu nennen sind die folgenden Arbeiten von Detlef Kremer: *Prosa der Romantik*. Stuttgart, Weimar 1996 (= Sammlung Metzler; Bd. 298), Silvio Vietta (Hrsg.): *Die literarische Frühromantik*. Göttingen 1983 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe; Bd. 1488), Ders. (Hrsg.): *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart, Weimar 1994 und Detlef Kremer: *Romantik*. Stuttgart, Weimar 2001 (= Lehrbuch Germanistik).

V. Romantische Architekturvorstellungen

Gesehenen dar.⁶⁷¹ Kunst- und Naturbetrachtung stehen in einem Spannungsverhältnis, denn „lebendiger wirkt die unmittelbare Gegenwart der beseelten Natur; tief und scharf bestimmt und alle Verhältnisse erschöpfend, graben sich die Bilder des Daseyns, das unabhängig von dem Menschen, ohne sein Zuthun ist und war und seyn wird, ins Gedächtniß ein.“⁶⁷² Aus dieser ästhetischen Überlegung folgert Forster, daß die literarische Darstellungsweise in besondere Weise die Bedeutung eines Kunstwerks wie den Kölner Dom verdeutlichen muß. Forster geht daher auf die eigenen Empfindungen ein, bevor er sich dem Erbauer und der Eigentümlichkeit dieses Bauwerks zuwendet. So wird der Eintritt mit den Worten wiedergegeben:

Wir giengen in den Dom und blieben darin, bis wir im tiefen Dunkel nichts mehr unterscheiden konnten. So oft ich Kölln besuche, geh ich immer wieder in diesen herrlichen Tempel, um die Schauer des Erhabenen zu fühlen.⁶⁷³

Der „Schauer“, den die Größe des Bauwerks hervorruft, ist nicht negativ konnotiert. In der Empfindung des Schauerns drücken sich vielmehr Ehrfurcht und Schrecken aus.⁶⁷⁴ Forster verbindet das Erschauern daher auch mit dem Erhabenen. Das nächtliche Verweilen im Dom dient dazu, diese Erfahrung zu verstärken. Welche Bedeutung Forster der Erfahrung des Erschauerns während seines Dombesuchs beigemessen hat, geht daraus hervor, daß er am Ende noch einmal hierauf zurückkommt, so daß eine einrahmende Darstellung entsteht. Durch die sich im Kölner Dom befindenden Gräber wird das Schauern hervorgerufen: „Entsetzen“ und „Grauen“, wie sie der Leser schon allein bei der Lektüre des Passus empfinden soll, verstärken noch den dunklen Eindruck, den das Bauwerk hervorruft, da der Betrachter „zwischen den Gräbern der Kuhfürsten, Bischöfen und Ritter, die da in Stein gehauen liegen, manches schaurige Bild der Vorzeit“⁶⁷⁵ empfängt. Gleichwohl bleibt die durch das Kunstwerk hervorgerufene Rührung nicht auf den emotionalen Bereich beschränkt. Vielmehr löst diese auch eine geistige Vorstellung aus:

⁶⁷¹ Forster: Ansichten vom Niederrhein. In: AA 9, S. 25: „Noch kann ich mir den großen Zweifel nicht lösen, ob es befriedigender sei, Bilder des Wirklichen unmittelbar aus der umgebenden Weite zu schöpfen, oder sie von zahllosen Anschauungen bereits überallher gesammelt, erlesen, geordnet, zusammengesetzt, zu schönem Ganzen vereinigt, aus einer reichen Menschenseele, unserm Wesen schon mehr angeeignet, in uns übergehen zu lassen? Beides hat seinen eigenthümlichen Werth, und beides haben wir seit unserer Abreise schon reichlich gekostet.“

⁶⁷² Ebd., S. 25.

⁶⁷³ Ebd., S. 23.

⁶⁷⁴ So schreibt Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch, Sp. 1383: „Oft ist der Schauer eine Wirkung des hoechsten Grades der Ehrfurcht, der mit einer Art von Furcht und Schrecken verknüpften Empfindung der Größe, der Majestät [...]“

⁶⁷⁵ Forster: Ansichten vom Niederrhein. In: AA 9, S. 24.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Vor der Kühnheit der Meisterwerke stürzt der Geist voll Erstaunen und Bewunderung zur Erde; dann hebt er sich wieder mit stolzem Flug über das Vollbringen hinweg, das nur Eine Idee eines verwandten Geistes war. Je riesenmäßiger die Wirkungen menschlicher Kräfte uns erscheinen, desto höher schwingt sich das Bewußtseyn des wirkenden Wesens in uns über sie hinaus.⁶⁷⁶

Der Überdimensionalität des Gebäudes wird die eigene Kleinheit – trotz der erkannten Gleichheit der Geister – entgegengehalten. Der überproportionale Bau führt zum Eindruck des Erhabenen, die das Bewußtsein jedoch auf die eigenen Kräfte verweist. In dem Kunstwerk wird die Idee eines „verwandten Geistes“ erkannt. Die Größe korreliert mit der durch sie hervorgerufenen erhabenen Wirkung. Den Dom zählt Forster zu den „redenden Denkmälern“. Noch „Jahrhunderte später“ kann man durch ihre Betrachtung „die Bilder“ der „Phantasie“⁶⁷⁷ des Erbauers entdecken. Die Gegenwart des Bauwerks führt zu einem imaginativen Erahnen der künstlerischen Leistung des mittelalterlichen Baumeisters. Das Kunstwerk wird Ausdruck beziehungsweise Offenbarung eines Künstlers gewertet. Als ein erhabenes Werk setzt es die Einbildungskraft in den Stand, sich der eigenen Potenzen, der eigenen Vorstellungskräfte bewußt zu werden.

Forster gibt mit seiner Darstellung nicht eine wörtliche Beschreibung des Doms, sondern gibt die durch ihn ausgelösten Empfindungen in seinen Ansichten wieder.⁶⁷⁸ Er bietet keine konkrete Beschreibung der Domruine, die um 1790 äußerst baufällig war.⁶⁷⁹ Es geht ihm um die von der gotischen Bauart ausgelöste Wirkung, die der Betrachter in der Gegenwart des Chors empfindet:

Die Pracht des himmeln sich wölbenden Chors hat eine majestätische Einfalt, die alle Vorstellung übertrifft. In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes: nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Ästen

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 23.

⁶⁷⁸ So schreibt Georg Forster: Tagebücher. In AA 12, S. 205 f. wenig später: „Was kann irgend jemand mit einem solchen trocknen Catalog, ja was mehr ist, mit der treuesten wörtlichen Beschreibung eines Gegenstands gedient seyn, dessen Werth bloß von den Sinnen empfunden werden kann. Die einzige Art, den Werth eines Gemäldes verständlich zu machen, ist die, daß man die Empfindungen ausdrückt, die es rege machte. Diese sprechen, diese können vom Herz in das Herz übergehen, und ahnden lassen, nicht wie das Kunstwerk wirklich beschaffen ist, aber gleichwohl, wie viel es enthalten mußte, um diese oder jene Kräfte zu äußern; so durch Empfindung erschüttert, kann als denn die Phantasie sich Gestalten ersinnen, denen sie diese Wirkung zutraut, und ihnen kann das Herzu den Schatten jener ersten Eindrücke nachempfinden.“

⁶⁷⁹ Vgl. dazu die Hinweise von Martina Eicheldinger: Köln. In: Bernd Witte, Theo Buck (Hrsg.): Goethe-Handbuch. Stuttgart, Weimar 1998, Bd. 4/1, S. hier S. 616 f.

V. Romantische Architekturvorstellungen

gespalten, die sich mit ihren Nachbarn in spitzen Bogen wölbt, und dem Auge das ihnen folgen will, fast unerreichbar ist.⁶⁸⁰

Im Chor des Kunstwerks wird somit die Überproportionalität des Kölner Doms erkennbar. Das Bauwerk ist visuell nicht vollständig erfahrbar.

In den *Ansichten* wird aber auch die besondere Wirkung, die von der gotischen und griechischen Kunst auf den Betrachter ausgeht, analysiert. Während Forster durchaus noch gräzisierungsfähige Stilelemente in dem Bauwerk erkennt („majestätische Einfalt“), wird bei der Beschreibung der St. Jakobskirche in Brüssel deutlich, daß die griechische Baukunst tatsächlich den Gegensatz zum verzaubernd Erhabenen der gotischen Bauart für ihn bildet.⁶⁸¹ Auch das Kirchenschiff wird daraufhin auf die Wirkung, die von seiner Architektur ausgeht, hin untersucht:

Die ganze Form des Schiffs, und die Verhältnisse des Kreuzes entzücken das Auge, und diese durch keine kleinliche, unnütze Zierrathen verunstaltete, durch nichts Heterogenes gestörte Harmonie wird durch die weiße Farbe, womit die ganze Kirche überzogen ist, noch erhöht. Hier ruhet das Auge und der Geist; hier fühlt man sich wie zu Hause, und glaubt an die Verwandtschaft des Bewohners mit unserm Geiste; hier ist nichts Finsteres, nichts Schauerlicherhabenes. Größe ist es, mit gefälliger Grazie, mit Schönheit und Liebe umflossen.⁶⁸²

Forsters Verständnis von der „griechischen Baukunst“ geht hieraus hervor: Eine „durch nichts Heterogenes gestörte Harmonie“ wird von ihm konstatiert. Die Eigenart des Baus vermag den Menschen in besonderer Weise zu affizieren. Das Bauwerk besitzt die Eigenschaften der Simplizität, Regelmäßigkeit und der Proportion. Die Brüsseler St. Jakobskirche wird somit zu einem Paradigma für ein klassizistisches Kunstwerk. Die Empfindung des Erschauerns tritt dabei zugunsten eines ungetrübten „Entzückens“ zurück. Das Schiff dieses Doms erscheint dem Betrachter nicht mehr einer Ästhetik des Erhabenen verpflichtet. Vielmehr löst sie im Betrachter den Eindruck des Angenehmen und Graziösen aus. Der Eindruck des Großen und Außergewöhnlichen bleibt trotzdem gewahrt. Die ästhetischen Momente der Kirche bilden somit eine Einheit.

⁶⁸⁰ Forster: *Ansichten vom Niederrhein*. In: AA 9, S. 23.

⁶⁸¹ Ebd., S. 158: „Die St. Jakobskirche am Königsplatz, sonst auch die Kirche vom Kaudenberg genannt, überraschte uns nach so vielen theils gothischen, theils in einem barbarischen Geschmack mit Kleinigkeiten und Spielereien überladenen Kirchen, auf eine sehr angenehme Art. Ihre äußere Facciate ist edel und groß, und hat nur den Fehler, daß sie zu beiden Seiten zwischen Häusern steckt, die zwar nicht übel gebaut, aber doch keinesfalls an ihrem Platze sind, und den übrigen Bau der Kirche verstecken.“

⁶⁸² Ebd.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Wie sehr Forster gerade aber auf Stilvermischungen sein Augenmerk richtete, geht aus seiner Darstellung der Kathedrale zu St. Bavo in Flandern hervor. Diese will er nicht beschreiben, da sie

eine große gothische Masse ist, mit daran geklebten Stücken von griechischer Architektur, und inwendig mit ungeheuren Massen von schwarzen, sowohl als weißem Marmor ausgeschmückt, die aber wegen ihrer Verschiedenheit von der gothischen Bauart kein harmonisches Ganze machen.⁶⁸³

Hingegen wird in den *Ansichten* eine differenzierte Betrachtung zwischen griechischen Tempeln und gotischen Kirchen angestellt. Beide Bauformen werden antithetisch gegenübergestellt. Die Gotik verkörpert demnach das Streben nach dem Unendlichen im Raum, während die griechische Architektur für Forster das Abgemessene, streng Geregelte, in sich Vollendete und Stimmige darstellt:

Läßt sich auch schon das Unermeßliche des Weltalls nicht im beschränkten Raume versinnlichen, so liegt gleichwohl in diesem kühnen emporstreben der Pfeiler und Mauern das Unaufhaltsame, welches die Einbildungskraft so leicht in das Gränzenlose verlängert. Die griechische Baukunst ist unstreitig der Inbegriff des Vollendeten, Übereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Worte des Schönen. Hier indessen an den gothischen Säulen, die, einzeln genommen, wie Rohrhalme schwanken würden und nur in großer Anzahl zu einem Schafte vereinigt, Masse machen und ihren geraden Wuchs behalten können, unter ihren Bogen, die gleichsam auf nichts ruhen, luftig schweben, wie die schattenreichen Wipfelgewölbe des Waldes.⁶⁸⁴

Die Differenzen zwischen antiker und mittelalterlicher Kunst werden genau bestimmt. Auf der einen Seite stellt die griechische Baukunst eine in sich vollendete Kunst dar, die eine maßvolle Architektonik besitzt. Auf der anderen Seite steht die Gotik. Diese wird zwar nicht als schwerfällig bezeichnet; jedoch drückt sich in ihr eine Dynamik aus, welche die griechische Baukunst nicht besitzt. Die mittelalterliche Kunst wird dabei aufgrund ihres natürlichen, vegetabilischen Charakters hervorgehoben. Sie wird für Forster zum Inbegriff einer Kunst, die das Grenzenlose darstellt. Der Kölner Dom wird damit zum Paradigma eines hybriden Kunstwerks, in dem „der Übermuth des künstlerischen Beginnens“ deutlich wird. Er gibt „Zeugniß“ von der „schöpferischen Kraft im Menschen, die einen isolierten Gedanken bis auf das äußerste verfolgen und das

⁶⁸³ Forsters Brief an Therese Forster vom 17. April 1790. In: AA 16, S. 84.

⁶⁸⁴ Ders.: *Ansichten vom Niederrhein*. In: AA, S. 25.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Erhabene selbst auf einem excentrischen Wege zu erreichen weiß!⁶⁸⁵ Kunst ist vor allem auf ihre Wirkung hin angelegt. Sie spricht das rezeptive Erkenntnisvermögen des Menschen an, denn, so fragt Forster rhetorisch,

was wäre aber die Kunst, was hätte sie, hinwegsehen vom Sinnlichen, Erweckendes und Anziehendes für unsern denkenden Geist, wenn es nicht diese, dem Naturstoff, den sie bearbeitet, eingeprägte Spur der lebendigwirkenden, umformenden Menschheit wäre?⁶⁸⁶

Die zu gestaltende Materie erhält somit durch ihre geistige Formung den Charakter eines Kunstwerks, das die Sinne affiziert und den Geist des Menschen anzieht. In historischer Hinsicht erscheint sie als ein Werk des Menschen, das auf unterschiedlichste Weise („Spur der lebendigwirkenden, umformenden Menschheit“) erscheinen kann. Jede Kunst hat ihre Regeln, ihre Methodik; sie ist „eine Geistesschöpfung von abgezogenen Begriffen [...], nach welcher der Künstler im Materiellen wirkt, und der Richter sie beurtheilen muß. Der metaphysische Reichthum, den sich der Künstler aus unbefangenen Anschauungen der Natur erwarb, den er in das System seiner Empfindungen und Gedanken verwebte – den strömt er wieder über alle seine Werke aus.“⁶⁸⁷ Das Kunstwerk fordert einen kongenialen Betrachter, der den Geist des Schöpfers zu erfassen vermag, denn „nur das Gleichartige kann sich fassen. Diesen Geist zu erkennen, der über die Materie hinwegschwebt, ihr gebietet, sie zusammensetzt und schöner formt, bedarf es eines ähnlichen prometheischen Funkens.“⁶⁸⁸ Künstlerische Tätigkeit ist daher nicht auf „fremde Anerkennung“ als „Lohn“ ausgerichtet. Den Künstler muß vielmehr „nach dem Beispiele der Gottheit, den Selbstgenuß ermuntern und befriedigen, den er sich in seinen eigenen Werken bereitet.“⁶⁸⁹ Ein menschliches Kunstwerk erscheint somit als ein Analogon der göttlichen Schöpfung. Im Moment des „Selbstgenusses“, der gleichsam eine Bestätigung der eigenen künstlerischen Tätigkeit darstellt, erfährt der Künstler sein eigenes Werk. Hingegen steht er zu seinem eigenen Zeitalter in einem spannungsvollen Verhältnis:

Ist das Jahrhundert ihm zu klein; giebt es keinen unter den Zeitgenossen, der im Kunstwerke den Künstler, im Künstler den Menschen, im Menschen den schöpferischen Demiurgen

⁶⁸⁵ Ebd., S. 24.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 27.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 27 f.

V. Romantische Architekturvorstellungen

erblickte, der eins im andern bewunderte und liebte, und alles, den Gott und den Menschen, den Künstler und sein Bild, in den Tiefen seines eignen verwandten Wesens hochahnend wiederfände: – so führt doch der Strom der Zeiten endlich das überbleibende Werk und die gleichgestimmte Seele zusammen, die dieser große Einklang füllt und in die lichte Sphäre der Vollkommenheit entrückt!⁶⁹⁰

Die Erkenntnis der Bedeutung eines Künstlers kann also in historischer Hinsicht nicht mit den Lebzeiten des Künstlers zusammenfallen. Späteren Generationen kommt es zu, den Wert eines solchen Werkes zu erkennen. Die Symbiose zwischen dem Kunstwerk, dem Künstler und seinem Rezipienten zeichnet sich durch Harmonie („große Einklang“) aus. Erst in diesem Moment vollzieht sich eine „Vollkommenheit“, die darin besteht, daß ein kongenialer Rezipient („seines eignen verwandten Wesens“ / „gleichgestimmte Seele“) die Leistung eines Künstlers erkennt, der als ein „Demiurg“ ein vollendetes Kunstwerk hervorbringt.

Diese Ausführungen zeigen, daß Forster in seinen *Ansichten* anhand des Kölner Doms auch die Bedeutung des Künstlers und die Erkenntnis seines Werkes durch die Rezipienten hervorhebt. Obwohl er im eigenen Zeitalter verkannt werden kann, ist es doch möglich, daß spätere Generationen den Wert seines Werkes erkennen. Forsters Ausführungen zeigen in diesem Moment einen selbstreferentiellen Charakter. Da er die Wirkung, und bezeichnenderweise nicht die Geschichte dieses Doms schildert, verdeutlicht er dem zeitgenössischen Leser die Bedeutung, die diesem zukommt. Seine Ausführungen zeigen dabei ein „genieästhetisches Denken“. Der Künstler erschafft sein Werk analog zur göttlichen Schöpfung. Als ein „Demiurg“ bezeichnet, kann der Künstler ein erhabenes Werk gestalten, das den Betrachter aus der Alltäglichkeit seiner Erfahrungen enthebt. Der Dom zeugt daher von den schöpferischen Potenzen des Künstlers, die eine alle Zeiten überdauernde Suggestion ausüben. Er wird nicht als Ort christlicher Andacht dem Leser vorgestellt. Im Zentrum steht vielmehr die eigene subjektive Empfindung, die der Betrachter in Gegenwart des mittelalterlichen Doms empfindet.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 28.

V. Romantische Architekturvorstellungen

V. 2 Ludwig Tiecks und Wilhelm Heinrich Wackenroders Architekturästhetik

Besondere Bedeutung maßen auch Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder der Architektur bei. In den *Phantasien über die Kunst* und *Franz Sternbalds Wanderungen* kommen architekturästhetische Ausführungen vor allem innerhalb von Gesprächen über die Malerei zu stehen.⁶⁹¹ Auch wenn diese Ausführungen knapp ausfallen, so zeichnen sie sich doch durch eine bestimmte ästhetische Position aus. Während Tieck sich in seinem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* mit dem Straßburger Münster auseinandersetzte, hat Wackenroder der Peterskirche in der Aufsatzreihe der *Phantasien über die Kunst* eine besondere Position zukommen lassen. Beide haben sich mit zwei Werken der Sakralarchitektur auseinandergesetzt. In ihren Aufzeichnungen läßt sich erkennen, daß sie die Baukunst als ein erhabenes Phänomen betrachteten. Architektur wird als eine die menschlichen Sinne transzendierende Kunst bestimmt. Im Gegensatz zu Johann Georg Forsters Vorstellungen über den Kölner Dom tritt dabei vor allem ein religiöser Aspekt zu Tage. Kunst wird theozentrisch aufgefaßt. Und auch wenn es als Werk des Menschen gedeutet wird, so besitzt ein Bauwerk doch eine göttliche Dimension. Es wird nicht als irdisches Kunstwerk verstanden.

In Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* wird ein Streit der Reisenden über Gegenstände der Malerei mit dem plötzlichen Erkennen des Straßburger Münsters in der Ferne unterbrochen. Die Schilderung geht von einer großen Distanz aus und wendet sich dann einer konkreten Deutung des Kunstwerks zu. Sicherlich bedingt durch die historische Situation in Deutschland zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts⁶⁹² wird in dem Dialog zwischen Franz und Bolz zunächst das Münster als ein patriotisches Kunstwerk gedeutet:

>Mich dünkt, ich sehe noch ganz in der Ferne den Münster!< Sie sahen alle hin, und ein jeglicher glaubte, ihn zu entdecken. >Der Münster<, sagte Bolz, >ist noch ein Werk, das den Deutschen Ehre macht!< >Das aber gar nicht zu Euren Begriffen vom Idealischen und Erhabenen paßt<, antwortete Franz. >Was gehen mich meine Begriffe an?< sagte der Bildhauer; >ich knie in Gedanken vor dem Geiste nieder, der diesen allmächtigen Bau entwarf und ausführte. Wahrlich! Es war ein ungemeiner Geist, der es wagte, diesen Baum mit Ästen,

⁶⁹¹ Als literarisch-ästhetische Kunstessays hat die Forschung die Bedeutung dieser Essays ausführlich gewürdigt. Für die Ausformung des Künstlerbildes in der späteren Romantik sind beide von großer Wichtigkeit. Vgl. dazu Kremer: Romantik, S. 122, Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1806. München 1983, S. 391-393 und Roger Paulin: Ludwig Tieck. Stuttgart 1987, S. 41-44.

⁶⁹² Vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte. 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1993, S. 82-101.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Zweigen und Blättern so hinzustellen, immer höher den Wolken mit seinen Felsenmassen entgegenzugehn und ein Werk hinzuzaubern, das gleichsam ein Bild der Unendlichkeit ist.⁶⁹³

Adäquate Begriffe für die Beschreibung des Straßburger Münsters stellen das Idealische und Erhabene nicht dar. Das Kunstwerk entzieht sich einer terminologischen Festlegung. Das Idealische und Erhabene stehen seit dem französischen Klassizismus für die Beschreibung des Schönen, und wurden insbesondere von Winckelmann für die griechische Plastik verwendet.⁶⁹⁴ Zwar kann es noch als Denkmal nationaler Kunst („das den Deutschen Ehre macht“) gewürdigt werden, jedoch entzieht sich die Wirkung des Münsters einer angemessenen verbalen Wiedergabe. Sein infiniten Charakter („Bild der Unendlichkeit“) überschreitet die menschliche Vorstellung. Das Niederknien des „Bildhauers“ ersetzt gleichsam eine historische bzw. rationale Auseinandersetzung mit diesem Werk. Das Münster wird zu einem Objekt religiöser Verehrung. In ihm drückt sich die Kreativität des Künstlers aus. Es ist Ausdruck eines infiniten Strebens, das die Hemisphäre übersteigt. Tieck greift dabei in seinem Roman die bereits vom jungen Goethe in seinem Essay *Von deutscher Baukunst* geäußerte Kritik an der mangelnden Akzeptanz der Gotik in der Aufklärung an der Gotik auf. Sternbald werden die Worte in den Mund gelegt:

>Ich ärgere mich jetzt nicht mehr, wenn ich von diesem Riesengebäude verächtlich sprechen höre, wie es mir ehemals wohl begegnete, da ich es nur noch aus Zeichnungen kannte. Führt jeden Tadler, jeden, der von griechischer und römischer Baukunst spricht, nach Straßburg. Da steht er in voller Herrlichkeit, ist fertig, ist da und bedarf keiner Verteidigung in Worten und auf dem Papiere; er verschmäht das Zeichnen mit Linien und Bögen und all den Wirrwarr von Geschmack und edler Einfachheit. Das Erhabene dieser Größe kann keine andre Erhabenheit darstellen; die Vollendung der Symmetrie, die kühnste allegorische Dichtung des menschlichen Geistes, diese Ausdehnung nach allen Seiten und über sich in den Himmel hinein; das Endlose und doch in sich selbst Geordnete; die Notwendigkeit des Gegenüberstehenden, welches die andre Hälfte erläutert und fertigmacht, so daß eins immer um des andern willen und alles, um die gotische Größe und Herrlichkeit auszudrücken, da ist.⁶⁹⁵

In der früheren Verärgerung Sternbalds über die Kritik an dem Münster wiederholt sich in nuce Goethes polemische Bekämpfung der Aufklärungsästhetik Sulzers, die in dem

⁶⁹³ Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Herausgegeben von Alfred Anger. Stuttgart 1966, S. 216.

⁶⁹⁴ Zum Begriff des Ideals vgl. die Ausführungen von Gérard Raulet: Ideal. In: ÄGB III, S. 86-118.

⁶⁹⁵ Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen, S. 217.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Vorwurf mündete, daß die Gotik von einem „barbarischer Geschmack“ bestimmt sei.⁶⁹⁶ Wie der junge Goethe in *Von deutscher Baukunst* sein Erlebnis des Straßburger Münster als eine Initiation dargestellt hatte, so wird auch in Tiecks Dialog eine „ästhetische Bekehrung“ vorgestellt. Die unmittelbare Gegenwart des Münsters führt zu einer Revision des Urteils. Die vermeintliche „barbarische Stilart“ der Gotik erweist sich als eine originäre Kunst. Die unmittelbare Wirkung, die vom Münster ausgeht, kann nicht durch eine zeichnerische Rekonstruktion wiedergegeben werden. In dem Kunstwerk vereinigt sich Endliches mit Unendlichem: „das endlose und doch in sich selbst Geordnete“. Und auch scheinbar sich Widersprechendes drückt sich in der Struktur des Baus aus: „die Notwendigkeit des Gegenüberstehendes“. Das Münster weist in seinen Symmetrien und Korrespondenzen eine Einheit auf. Es „ist“, es steht für sich da. Tieck führt diesen Gedanken im folgenden noch weiter aus:

Es ist kein Baum, kein Wald; nein, diese allmächtigen Steinmassen drücken etwas Erhabeneres, ungleich Idealischeres aus. Es ist der Geist des Menschen selbst, seine Mannigfaltigkeit zur sichtbaren Einheit verbunden, sein kühnes Riesenstreben nach dem Himmel, seine kolossale Dauer und Unbegreiflichkeit: den Geist Erwins selbst seh ich in einer furchtbar sinnlichen Anschauung vor mir stehen. Es ist zum entsetzen, daß der Mensch aus den Felsen und Abgründen sich einzeln die Steine hervorholt und nicht rastet und ruht, bis er diesen ungeheuren Springbrunnen von lauter Felsenmassen hingestellt hat, der sich ewig, ewig ergießt und wie mit der Stimme des Donners Anbetung vor Erwin, vor uns selbst in unsre sterblichen Gebeine hineinpredigt.⁶⁹⁷

Sternbald deutet das Münster nicht mit der gängigen Waldmetaphorik, die bereits Goethe in *Von deutscher Baukunst* verwendet hatte. An deren Stelle tritt der Gedanke, daß das Münster das Werk eines schöpferischen Geistes ist. Trotz der mannigfaltigen Ornamentik ist es ein einheitliches Kunstwerk. Der Springbrunnenvergleich verdeutlicht, daß die Ornamentik des Münsters nicht eine statische Konstruktion darstellt, sondern eine Unerschöpflichkeit und Dynamik widerspiegelt. Die Metaphorik des Brunnens weist dabei auf den alttestamentlichen Gedanken hin, nach welcher der Mensch nach Gott als einer Quelle „dürstet“.⁶⁹⁸ Das Münster steht für ein natürliches Kunstwerk des Menschen, das jedoch in seiner Größe ein erhabenes und dynamisches Kunstwerk darstellt. Der mittelalterliche Baumeister, Erwin von Steinbach, wird dabei imaginativ vorgestellt:

⁶⁹⁶ Vgl. meine Ausführungen in Kapitel III, 4.

⁶⁹⁷ Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen, S. 217.

⁶⁹⁸ Vgl. Ps. 42, 2.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Und nun klimmt unbemerkt und unkenntlich ein Wesen, gleich dem Baumeister, oben wie ein Wurm an den Zinnen umher und immer höher und höher, bis ihn der letzte Schwindel wider zur flachen, sichern Erde hinunternötigt – wer da noch demonstrieren und Erwin und das barbarische Zeitalter bedauern kann – o wahrhaftig, der begeht, ein armer Sünder, die Verleugnung Petri an der Herrlichkeit des göttlichen Ebenbildes .> Hier gab der Bildhauer dem Maler die Hand und sagte: >So hör ich Euch gern.<⁶⁹⁹

Die Sentenz wiederholt noch einmal die Kritik an der rationalen Ästhetik der Aufklärung. Das Bibelgleichnis, das sich auf die Passion Christi bezieht, dient dazu, die Bedeutung des Kunstwerks und seines Baumeisters hervorzuheben. Die ästhetische Aufwertung der mittelalterlichen Baukunst wird mit einem Bibelgleichnis verdeutlicht. Unter dem Gedanken einer religiösen Bestimmung der Kunst wird in dem Schlußpassus, der den Disput zwischen Maler und Bildhauer zur Eintracht führt, der romantische Gedanke der Einheit aller Künste hervorgehoben.

Ähnliche Vorstellungen finden sich auch in Wilhelm Wackenroders *Phantasien über die Kunst*. Wackenroder hat sich im Laufe seines kurzen Lebens mehr mit der Malerei und der Musik auseinandergesetzt.⁷⁰⁰ In den *Phantasien über die Kunst*, die 1799 von Ludwig Tieck herausgegeben worden sind, jedoch sowohl von Tieck als auch von Wackenroder stammen,⁷⁰¹ wird Wackenroder das Kapitel „Die Peterskirche“ zugeschrieben.⁷⁰² Wackenroder, der Italien nie bereist hat, beschreibt damit ein Gebäude, das er niemals gesehen hat.⁷⁰³ Eine besondere Position kommt diesem Text deshalb zu, da ansonsten von ihm nur Werke der Malerei und Musik erörtert werden.

Das Kapitel über die Peterskirche steht zwischen dem Kapitel IV, das mit *Michaelangelos Jüngstem Gericht* überschrieben ist, und Kapitel VI, das wiederum sich Werken der Malerei, nämlich *Watteaus Gemälden* zuwendet. Als „erhabenes Wunder der

⁶⁹⁹ Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen, S. 217.

⁷⁰⁰ Vgl. dazu Martin Bollacher: Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik. Darmstadt 1983 (= Erträge der Forschung; Bd. 202), S. 121-137.

⁷⁰¹ So schreibt Tieck in der Einleitung zu den *Phantasien über die Kunst*. Hrsg. v. Wolfgang Nehrung. Stuttgart 1983, S. 5: „Ich übergebe teils mit zutrauen, teils mit Ängstlichkeit diese Blätter dem Publikum. Ein Teil dieser Aufsätze ist ein Vermächtnis meines verstorbenen Freundes W. H. Wackenroder, wovon er die letztern erst kurz vor seiner Krankheit ausgearbeitet und mir mitgeteilt hat.“

⁷⁰² In der Einleitung zu den *Phantasien über die Kunst*, S. 5 wird hervorgehoben, daß die erste und fünfte Nummer, also neben dem Essay über die Peterskirche auch die *Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten* ihm von Wackenroder noch kurz vor seinem Tode übergeben worden waren. Vgl. dazu Bollacher: Wackenroder, S.114-120.

⁷⁰³ Goethes Beschreibung der Peterskirche war noch nicht erschienen. Bekannt dürfte jedoch Wackenroder die Darstellung von Karl Philipp Moritz gewesen sein.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Welt“ wird die Peterskirche eingeführt. Die Wirkung, die sie auf den Betrachter ausübt wird an den Beginn des Kapitels gestellt:

Mein Geist erhebt sich in heiliger Trunkenheit, wenn ich deine unermeßliche Pracht anstaune!
Du erweckest mit deiner stummen Unendlichkeit Gedanken auf Gedanken und lässest das
bewundernde Gemüt nimmer in Ruhe kommen.⁷⁰⁴

Auch Wackenroder stilisiert sein Baukunsterlebnis an dieser Stelle zu einer ästhetischen Initiation.⁷⁰⁵ Ein emotives Erlebnis evoziert die Betrachtung des Münsters. Die „Trunkenheit“ gehört – wie es Sulzer schon in seiner *Allgemeinen Theorie* dargestellt hatte – zum Bereich des Wunderbaren bzw. der Bewunderung⁷⁰⁶. In pietistischer Hinsicht steht sie für die dem Menschen im Pfingstwunder zuteil werdende Erfüllung durch den Heiligen Geist.⁷⁰⁷ Die Zeilen zeichnen sich durch einen gebetsartigen Charakter aus. So orientiert sich der Beginn „Mein Geist erhebt sich“ an den lateinischen Gesang des „Magnificat anima mea dominum.“ Die wiederholte Anrede („Du“) suggeriert eine Nähe zu Gott. Das Moment des Erweckens erinnert an die in der Romantik häufig gebrauchten mystischen Vorstellungen.⁷⁰⁸ An die Stelle eines extramundanen Gottes tritt hingegen ein Bauwerk. Es hält den Betrachter in einer immerwährenden Bewunderung („lässest das Gemüt nicht in Ruhe kommen“).

Größten Wert legt Wackenroder in den darauffolgenden Ausführungen auf die Baugeschichte. Jedoch bietet er nicht eine exakte historische Chronologie von der Erbauung der Peterskirche. Statt dessen legt er dar, daß das Kunstwerk nicht mehr an ein Menschenleben gebunden ist. Das begrenzte, individuelle Menschenleben wird dem Kunstwerk vielmehr konträr gegenübergestellt, denn „ein ganzes Jahrhundert hat gesammelt“ an der „steinernen Größe“ der Peterskirche. Eine „Reihe von Meistern der Baukunst“ haben den „Koloß“ errichtet, und „manch grobe Hand“ habe in „nackten

⁷⁰⁴ Tieck: Phantasien über die Kunst, S. 37.

⁷⁰⁵ Der Antagonismus von gefühls- beziehungsweise verstandesmäßiger Kunstauffassung durchzieht auch den *Klosterbruder*. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder. Sämtliche Werke und Briefe Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Silvio Vietta und Richard Litteljohns. 2 Bde. Heidelberg 1991, hier Bd. I, S. 187: „Eine ewige feindselige Kluft ist zwischen dem fühlendem Herzen und den Untersuchungen des Forschens befestigt, und jenes ist ein selbständiges, verschlossenes, göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann.“

⁷⁰⁶ So findet sich in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste, Bd. 4, S. 746 die Formulierung von der „Trunkenheit der Bewunderung“.

⁷⁰⁷ August Langen: Der Wortschatz des Pietismus. Tübingen ²1968, S. 13 -15.

⁷⁰⁸ Vgl. dazu Dirk von Petersdorff: Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller. Tübingen 1996 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 139).

V. Romantische Architekturvorstellungen

Steinbrüchen“ hierfür gearbeitet. Die Peterskirche zeigt in ihrer Geschichtlichkeit die Spuren dieses Aufwands:

Wie mannigfache menschliche Spuren reden aus allen deinen Steinen hervor! Wieviele Leben sind an deiner Schöpfung zerschellt! Und du stehst, ein unsterblicher Bau, stützt dich auf deinen starken Mauern und siehst unerschrocken hinaus in lange Jahrhunderte.⁷⁰⁹

Das Kunstwerk überdauert das Leben des Einzelnen. In ihm zeigen sich noch Spuren der Erbauer. Die Peterskirche stellt sich jedoch nicht nur allein von dieser Seite dem Betrachter dar, vielmehr wird sie – auch losgelöst von ihren Entstehungsbedingungen – zum Ausdruck einer das individuelle Menschenleben übersteigenden Kunst. Im Hinblick auf Michelangelos grandiose Kuppelkonstruktion wird die Dimension des Bauwerks verdeutlicht:

und der eine größte der Meister war es, der durch ein dürres Zahlengewebe und krumme Linie auf geringem Papier der ungeheuren Kuppel das Gesetz vorschrieb, die Last der Mauern kühn zu besteigen und sich hoch in Lüften hängend zu erhalten.⁷¹⁰

Dem Religionsbegriff Wackenroders entsprechend, nach der das Kunstwerk sakral konnotiert ist,⁷¹¹ wird die Peterskirche – trotz ihrer Erschaffung durch den Menschen – zum Objekt religiöser Ehrfurcht:

Doch du prangst in deinem Dasein und hast nichts mehr an dir von deinem Ursprunge. Menschen erschufen dich, und du bist höherer Natur als das Geschlecht deiner Schöpfer, lässtest die sterblichen Scharen langer Jahrhunderte niederknien unter deinem Dome und umhüllst sie mit der Gottheit, die ewig aus deinen Mauern spricht.⁷¹²

In diesem wiederum gebetsartig gestalteten Passus wird die Ursprünglichkeit des Kunstwerks aufgehoben. Von dem menschlichen Ursprung dieses Werks wird nichts mehr erkannt. Das Bauwerk steht hingegen als eine Chiffre für eine nicht-architektonische Idee: In ihm drückt sich göttliches Wirken aus. Es wird theozentrisch gedeutet. Im irdischen Kunstwerk drückt sich ein Bezug zur Transzendenz aus. Auch für Wackenroder wird, wie bereits vor ihm Forster und auch Tieck dargelegt hatten, das Bauwerk zum Ausdruck einer

⁷⁰⁹ Tieck: Phantasien über die Kunst, S. 37.

⁷¹⁰ Ebd.

⁷¹¹ Vgl. dazu die grundlegende Studie von Friedrich Strack: Die >göttliche< Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis. In: Richard Brinkmann (Hrsg.): Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Stuttgart 1978, S. 369-391.

⁷¹² Tieck: Phantasien über die Kunst, S. 38.

V. Romantische Architekturvorstellungen

besonderen Erfahrung, in der ein Kunstwerk sich von seinen irdischen Entstehungsbedingungen löst:

Wohl dem vergänglichen Menschen, daß er Unvergänglichkeit zu schaffen vermag! Wohl dem Schwachen und Unheiligen, daß er erhabene Heiligkeit gebären kann wovor er selber niederkniet! Unter dem Himmel der frommen Kunst treibt die sterbliche Zeugungskraft eine goldene Frucht, edler als Stamm und Wurzel, hervor; die Wurzel mag vergehen, die goldene Frucht verschließt göttliche Kräfte. – Die Menschen sind nur die Pforten, durch welche seit der Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangen und in der Religion und dauernden Kunst uns sichtbar erscheinen.⁷¹³

Den psychischen und physischen Kräften des Menschen kann somit ein Werk gelingen, das einen die Zeiten überdauernden Anspruch besitzt. Dem vergehenden Menschen kommt es zu, ein die Zeiten überdauerndes Werk zu schaffen. Obgleich der Mensch, bzw. der inspirierte Künstler sich durch eine kreative Imagination auszeichnet, ist er ein Medium, durch das sich Göttliches ausspricht. Im Kunstwerk gelingt nicht nur die Nachbildung der Natur, sondern auch die Darstellung des Göttlichen. Das Verhältnis zwischen Werk und Schöpfer faßt Wackenroder mit dem Gleichnis des Stammes und der goldenen Frucht auf. Die Frucht vermag auch ohne ihren Ursprung zu existieren. Sie stellt gleichsam etwas für sich existierendes dar. Sie unterliegt nicht der Zeit.⁷¹⁴

In anderen Textpassagen werden an der Peterskirche weitere ästhetische Qualitäten erkannt. Ihr wird eine Schönheit zugesprochen, die andere Bauwerke nur in einem geringeren Maße besitzen:

Ein herrlich kühner Gedanke ist es, die Formen der Schönheit, die uns in kleinen, vergänglichen Werken gefallen, in gewaltigen Räumen majestätisch mit Felsen für die Ewigkeit aufzuführen. Eine sehr edle Kunst, die, alle menschliche Gestalt und Sprache verachtend, denen die sämtlichen übrigen Künste dienstbar sind, allein darauf stolz ist, ein mächtig großes, sinnliches Bild der schönen Regelmäßigkeit, der Festigkeit und Zweckmäßigkeit, dieser Angeltugenden und allgemeinen Ur- und Musterbilder in der menschlichen Seele, vor unser Auge zu stellen. Ihre Werke sind (gleich der harmonischen Wissenschaft der Weisheit in der Seele des Weisen) ein fest in sich verbundener schöner Zusammenhang von tragenden und getragenen Massen, von kühn hinanstrebenden Säulen und

⁷¹³ Ebd.

⁷¹⁴ Zur Fruchtsymbolik vgl. Forstner: Welt der Symbole, S. 224. Zur Bedeutung der Frucht in einem ähnlichen Sinne vgl. auch Goethe: Alexis und Dora. FA I / 1, S. 618f.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Wänden und von schützenden, ruhig schwebenden und herabsehenden Decken und Gewölben.⁷¹⁵

In dem römischen Kirchenbau dokumentiert sich ein „Streben der Menschen nach der Gottheit“. Nicht ein hybrides Verlangen des Menschen nach Größe, sondern ein menschliches Verlangen nach Andacht und Transzendenz, drückt sich in diesem Werk aus. Obgleich die Architektur als solche stumm ist – sie überhebt sich der Sprache und zeigt in ihren Dimensionen, daß sie nicht die Gestalt des Menschen zum Maßstab nimmt –, wird sie als eine bedeutende Kunst „edle Kunst“ betrachtet. Zudem spiegelt sie ethische Qualitäten wieder. Gewürdigt werden „Festigkeit“ und „Regelmäßigkeit“, die, hier wird auf die aristotelische Philosophie verwiesen, ihren Sitz in der Seele des Menschen haben.⁷¹⁶ Sie besitzt in diesem Sinne einen deutlichen emblematischen Charakter („vor unser Auge zu stellen“). Mit der Beschreibung der Innenarchitektur der Peterskirche wird ein Raum gedeutet, der einem ganzen Volk dient und der in seinen massiven Gewölben die Idee der Masse widerspiegelt. Der Raum des Baus wird zu einem Raum für das andächtige Volk:

Oh, da müssen sich ihre Mauern erweitern und ihre Kuppeln erheben, so weit sie vermögen, um einen mächtigen Raum zu umspannen, um viele, viele Kinder der Erde in einen mütterlichen Schoß zu sammeln, auf daß die einsam umherirrende Andacht von Tausenden, unter dieser Wölbung versammelt und von der ewigen Umarmung dieser heiligen Mauern umfungen, zu einer vereinigten Flamme zusammenbrenne und die Gottheit ein würdiges Opfer empfangen. Zahllose Mengen der Vergangenheit haben diese heiligen Mauern zur Andacht geweiht, und zahllose der Zukunft erwarten, sie sehnlich in ihre Arme zu schließen.⁷¹⁷

Das Gebäude dient als ein Sammlungsort für die Gemeinde. In ihm verwirklicht sich der Gedanke der *ecclesia*, der Kirche, in der sich das Volk zur religiösen Andacht und Erbauung versammelt. Wackenroder knüpft mit dieser Vorstellung nicht an den Grundgedanken der christlichen Architektursymbolik an, nach der der Leib Christi mit einem Tempel verglichen werden kann.⁷¹⁸ Auch die lutherische Vorstellung der Kirche als schützende „Burg Gottes“ wird von ihm nicht wiederholt. Vielmehr stellt das Gebäude die gestaltgewordene Gottheit dar. Das aus Stein errichtete Werk ist darüber hinaus Symbol des gläubigen Volkes, der Gesamtkirche, des *corpus Christi mysticum*. Dabei wendet sich Wackenroder gegen einen Kunstpurismus. Er ist sich nämlich bewußt, „daß man der Kunst und auch der Religion es

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Aristoteles: Nikomachische Ethik 1140b, 22-24.

⁷¹⁷ Tieck: Phantasien über die Kunst, S. 39.

⁷¹⁸ Vgl. Joh. 2, 19 ff.

V. Romantische Architekturvorstellungen

bitter verarget, wenn sie in reicher, königlicher Pracht sich vor der Welt erheben.“⁷¹⁹
Ebensowenig stellt das Gebäude eine rationale Konstruktion dar. In ihr drückt sich vielmehr eine ideelle Sphärenharmonie aus:

Nach einem durch menschliche Vernunft berechneten Gleichmaße und einer strengen, geistigen Ordnung der Dinge wollen die Weisen unsre Erde neu erschaffen. Aber was ist die Erde als ein uns hörbarer Laut aus der verborgenen Harmonie der Sphären? – ein uns sichtbarer flüchtiger Blitz aus den verborgenen dunklen Wolken des Weltalls? – und was sind wir?⁷²⁰

Wackenroders Ästhetik wendet sich hier gegen die Vorstellung der Aufklärung, nach welcher der Mensch in der Lage ist, aufgrund seines Wissens die Erde zu gestalten, ja neu zu kreieren. Dieser Überschätzung der menschlichen Vernunft stellt er eine kosmische Vision entgegen. Gegenüber den Dimensionen des Kosmos erweist sich die Erde und das vom Menschen hervorgebrachte Werk als nichtig. Das Kunstwerk erweist sich als ein Teil der Sphärenharmonie des Kosmos.⁷²¹ An die Stelle eines durch die menschliche ratio vollendeten Gebäudes tritt somit die Vorstellung, daß die Welt Abbild einer Sphärenharmonie ist. Auch in der Baukunst wird für Wackenroder dieser Gedanke bedeutsam, wenn er schreibt, daß sich in der Peterskirche eine „stumme Unendlichkeit“ dokumentiere:

Aber ach! selbst dieses Wunder der Welt, wie verschwindet es in der kleinen Unendlichkeit der Dinge dieser Erde! – Es schrumpft zusammen, wenn das Auge sich eine kurze Spanne entfernt und ist nicht da für alle übrige Welt. Ganze Weltteile haben nie davon gehört, und selbst Tausende, die es sehen, haben an wichtigere Dinge zu denken und gehen gleichgültig vorüber.⁷²²

⁷¹⁹ Tieck: Phantasien über die Kunst, S. 39.

⁷²⁰ Ebd., S. 40.

⁷²¹ Dieser Gedanke wurde in der Ästhetik häufig gebraucht: So heißt es in Tiecks Sternbalds Wanderungen, S. 249: „>O unmächtige Kunst!< rief er aus und setzte sich auf eine grüne Felsenbank nieder; >wie lallend und kindisch sind deine Töne gegen den vollen, harmonischen Orgelgesang der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Tal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden heraufquillt. Ich höre, ich vernehme, wie der ewige Weltgeist mit meisterndem Finger die furchtbare Harfe mit allen ihren Klängen greift, wie die mannigfaltigsten Gebilde sich seinem Spiel erzeugen und umher und über die ganze Natur sich mit geistigen Flügeln ausbreiten.“ Die Romantik greift auf die kosmologische Überhöhung der Harmonie im *Timaios* zurück, in dem Gestalt und Bewegung der Sphären als Analogon der Sphärenproportion beschrieben werden. Vgl. Platon: Tim. 35a-36d. Zur Bedeutung der Harmonie vgl. auch Claudia Albert: Harmonie/harmonisch. In: ÄGB III, S. 1-24.

⁷²² Tieck: Phantasien über die Kunst, S. 40

V. Romantische Architekturvorstellungen

Die Bedeutung der Peterskirche wird eingeschränkt. In optischer Hinsicht kann sie nur einen Augenblick ihre vollste Bedeutung erlangen. Bedingt durch eine Distanz vermag das menschliche Auge ihren vollen Umfang nicht mehr zu ermessen. In einer säkularisierten Welt wird ihre religiöse und ästhetische Bedeutung zudem nicht vom Gros der Menschheit erkannt.⁷²³ Ihre Bedeutung ist demnach an Relationen gebunden.

⁷²³ Zu dem in der Romantik häufig auftretenden Gedanken, daß der wahre Kunstgenuß nur wenigen vorbehalten ist, vgl. Kremer: Romantik, S. 30 f.

V. Romantische Architekturvorstellungen

V. 3 Moderne und mittelalterliche Architektur: Friedrich Schlegels Reisebriefe

Aufschluß über Friedrich Schlegels Architekturvorstellungen bieten zwei Reiseberichte: Die *Reise nach Frankreich* und die *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, die Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich 1805*. In der ersten Schrift stellte Schlegel Impressionen von einer Reise durch das nördliche Frankreich zusammen. Am 24. Oktober 1802 wurde das Manuskript von ihm an den Verleger Wilmanns nach Frankfurt am Main gesandt.⁷²⁴ Die *Briefe* fußen hingegen auf seinen Eindrücken, die er während seines Kölner Aufenthaltes und seiner Reise nach Paris im Herbst 1804 von den besichtigten Altertümern bekommen hatte.⁷²⁵ Veröffentlicht wurde die *Reise nach Frankreich* als erster Beitrag zum ersten Stück des ersten Bandes der Zeitschrift *Europa*. Der Band erschien 1803. Die *Briefe* hingegen wurden drei Jahre später, in dem *Poetischen Taschenbuch auf das Jahr 1806*, publiziert.⁷²⁶ In seinen *Sämtlichen Werken* hat sie Schlegel dann erneut in einer leicht redigierten Fassung unter dem Titel *Grundzüge der gotischen Baukunst* aufgenommen. Sie bildete neben der ebenfalls 1823 veröffentlichten Abhandlung Goethes *Von deutscher Baukunst* einen weiteren Aufruf für die Vollendung des Kölner Doms.⁷²⁷ In seiner Werkausgabe hat sie Schlegel in den sechsten Band, der auch seine Beschreibungen von Gemälden des Louvre enthält, aufgenommen. Diese Abhandlung über die Baukunst stellt die architekturästhetische Seite seiner *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* – so der Titel dieses Bandes – dar. Schlegel hat seine Schriften zur Architektur und Malerei durch seine Redaktion dabei in ein komplementäres Verhältnis zu einander gebracht. Diese redaktionelle Zusammenstellung verweist auf die bereits im *Athenäum* programmatisch dargelegte Vorstellung, daß die Künste in einem inneren, einem „poetischen“ Zusammenhang stehen, der darin besteht, daß nicht nur Rhetorik, Poetik und

⁷²⁴ Vgl. zu der Entstehung des Werkes den kritischen Kommentar von Ernst Behler in der KA VII, S. XXXIX f.

⁷²⁵ Im September 1804 hatte Schlegel seinen Bruder August Wilhelm bei Madame de Staël in Coppet am Genfer See besucht. Auf der rund zehntägigen Reise besuchte er Straßburg, Basel, Bern und den Genfer See. Vgl. den Kommentar Hans Eichners in der KA IV, S. XXXI.

⁷²⁶ Friedrich Schlegel: *Briefe auf einer Reise*. KA IV, S. 433-480. Vgl. dazu Hans Eichners Einleitung zur KA IV, S. XXX-XXXIII, und den Friedrich Schlegel gewidmeten Abschnitt von Robson-Scott: *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*, S. 129-145.

⁷²⁷ Die allerdings erst im Jahre der Reichsgründung, 1871, zustande kam. Zu den Hintergründen vgl. Manfred Koltes: „... ohne Volks Versammlung noch die Bestimmung als Volksredner zu erfüllen.“ Goethes strategischer Briefwechsel mit Sulpiz Boisserée. In: Jochen Golz (Hrsg.): *Das Goethe- und Schiller-Archiv. 1896-1996. Beiträge aus dem ältesten deutschen Literaturarchiv*. Weimar, Köln, Wien 1996, S. 229-250.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Philosophie eine Einheit bilden, sondern auch alle Bildenden Künste zu einem „System“ gehören.⁷²⁸

Während hier also die romantische Idee der Einheit und Gleichwertigkeit aller Künste unter dem Gedanken des Poetischen noch einmal durch die Redaktion demonstriert wurde,⁷²⁹ ist in einem späteren Beitrag zur Baukunst dieser Gedanke nicht mehr realisiert worden. In dem 1808 geschriebenen Essay *Schloß Karlstein bei Prag*⁷³⁰, der während der Übersiedlung von Köln nach Wien entstanden war – Schlegel hatte die Gelegenheit benutzt, das unweit von Prag für Karl IV. errichtete Schloß zu besichtigen – dominiert sein Interesse an der Malerei: Die Gemälde im Karlstein wußte er beredt zu würdigen, das Schloß hingegen wird kaum erwähnt.⁷³¹ Schlegels Interesse an der Architektur ist, wenn man den im Jahre 1823 überarbeiteten Aufsatz über die Gotik außer acht läßt, auf die Zeit zwischen 1802 und 1805 begrenzt, was neben dem Einfluß der Vorlesungen August Wilhelm Schlegels⁷³², auch auf die Bekanntschaft mit den Kölner Brüdern Sulpiz und Melchior Boisserée und deren Freund Johann Bertram zurückzuführen ist. Die Boisserées weckten den Sinn ihres Gastgebers für die altdeutsche Malerei und Baukunst des Mittelalters, wovon Friedrich bisher die Augen verschlossen geblieben waren.⁷³³

⁷²⁸ Die berühmte Bestimmung im Athenäum. KA II, S. 182 lautet: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...]. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst [...].“

⁷²⁹ Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß Schlegels religiöse Kunstansicht von Wackenroder inspiriert wurde. In der Forschung wurde vor allem der Unterschied von Schlegels Kunstauffassung zu der der Klassik herausgearbeitet. Vgl. Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991 (= Germanistische Abhandlungen; Bd. 70), S. 224-316. Zur Konzeption und Wirkung der *Europa* vgl. die grundlegende Darstellung von Ernst Behler: Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik. Darmstadt 1983, S. 60-97.

⁷³⁰ Friedrich Schlegel: Schloß Karlstein bei Prag. KA IV, S. 207-212.

⁷³¹ Zu Schlegels Beschäftigung mit der Kunst vgl. auch Emil Sulger-Gebing: August Wilhelm und Friedrich Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen A. W. Schlegels. München 1897. ND. Hildesheim 1976, S. 1 – 15.

⁷³² Zurückzuführen ist also dieses relativ spät einsetzende Interesse an dieser Kunst auf den Bruder August Wilhelm Schlegel und seinen Kontakt mit den Brüdern Boisserée. Denn zwischen 1801 und 1804 beschäftigte sich auch der ältere Bruder, mit dem Friedrich in dieser Zeit in einem intensiven Kontakt stand, im Rahmen seiner Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* auch mit der Architektur. Vgl. die Einleitung KA IV, S. XXX f. und meine Ausführungen in Kapitel IV, 4. August Wilhelms Vorlesungen bildeten, wie Edith Höltenschmidt: Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel. Paderborn, München, Wien, Zürich 2000, S. 46 dargestellt hat, den eigentlichen Auftakt zur „intensivsten Phase in der Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel, die gut ein Jahrzehnt andauerte.“

⁷³³ Zum Einfluß der Boisserées auf Friedrich Schlegel vgl. Höltenschmidt: Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel, S. 57 f. Weitaus ausführlichere Informationen bietet die Studie von Ernst Behler: Friedrich Schlegel und die Brüder Boisserée. Die Anfänge der Sammlung und ihr philosophischer Anfangspunkt.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Für das Verständnis von Schlegels „Ansichten“ über die Architektur ist es unumgänglich, sowohl die autobiographischen Hintergründe als auch die Wahl der literarischen Gattung der Reisebriefe zu erörtern. Seine Beschäftigung mit dieser Kunst fällt in einen Zeitraum, in dem er sich von seinen bisherigen Wirkungsstätten in Dresden, Jena und Berlin entfernt hatte. Während sich in seiner Korrespondenz, die er in den 1790er Jahren führte, zahlreiche Äußerungen finden, die auf ein Gefühl der Heimat- und Wurzellosigkeit schließen lassen, so hat er zu Beginn des neuen Jahrhunderts, bedingt durch seine Aufenthalte im Ausland, eine patriotische Einstellung gewonnen: „Der Aufenthalt in Frankreich“, hat, wie Friedrich Schleiermacher 1804 notierte, „das Gefühl für das Deutsche wie bei allen edlen Naturen, nicht geschwächt, sondern gestärkt.“⁷³⁴

Die Wahl der Gattung der Reisebeschreibungen hängt mit seinen veränderten Lebensbedingungen zusammen. Während er in den 1790er Jahren grundsätzlich Aphorismen und Fragmente für die literarische Darstellung seiner Ideen verwandte, wählt er nun ein literarisches Medium, das er vor allem in Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein* kennen gelernt hatte.⁷³⁵ Wie dieser in seinem Reisewerk Natur- mit Kunstbetrachtungen miteinander vereinte, so versuchte auch Schlegel in seinen Briefen Architektur- und Landschaftsreflexionen miteinander zu verbinden.⁷³⁶ Daß er nunmehr eine Reisebeschreibung konzipiere, begründete er damit, daß es zwar „wohl am einfachsten wäre [...], durch einen Roman das Romantische zu verkündigen“, dies jedoch für die gegenwärtige Zeit „nicht mehr zureichend“ sei: „Ich kann nur von den Betrachtungen und

In: Annemarie Gethmann-Siefert, Otto Pöggeler (Hrsg.): Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums. Bonn 1995, S. 30-41.

⁷³⁴ Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Hrsg. v. Wilhelm Dilthey, 3 Bde., Berlin 1861, hier Bd. I, S. 414. Bereits Josef Körner: Nibelungenforschung der deutschen Romantik. Leipzig 1911, S. 57 hat diesen Wandel in Schlegels Selbstverständnis erkannt. Er führte ihn auf die politische Situation der napoleonischen Zeit zurück: „An den politischen Niedergang des Reiches knüpft sich so der Aufschwung der altdeutschen Studien. Der nationalen Erhebung mußte die Einkehr in die nationale Vergangenheit vorhergehen.“ – Zu dem wachsenden „nationalen“ Selbstbewußtsein Friedrich Schlegels während seines Paris-Aufenthaltes, das sich auch in ähnlicher Weise bei Zeitgenossen wie Ernst Moritz Arndt, Joseph Görres und Achim von Arnim aufzeigen läßt, vgl. die Ausführungen von Klaus Behrens: Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik. Tübingen 1984 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 78), S. 200-222.

⁷³⁵ In seiner Schrift *Georg Forster. Fragment einer Charakteristik des deutschen Klassikers*. KA II, S. 80 f. wird neben einer umfassenden Würdigung der Prosa Forsters auch die literarische Qualität seiner *Ansichten vom Niederrhein* besonders hervorgehoben.

⁷³⁶ Robson Scott hat in seinem Buch *The Gothic Revival in Germany*, S. 129 f. Schlegels Aufsatz auch mit Goethes *Von deutscher Baukunst* in einen geistesgeschichtlichen Zusammenhang gesetzt: „Schlegel’s Briefe, along with Goethe’s *Von deutscher Baukunst* and Forster’s *Ansichten vom Niederrhein*, are the most important landmarks in the rediscovery and rehabilitation of german medieval architecture. The significance of Schlegel’s letters, to put it in a nutshell, lies in the fact that through them the Gothic Revival became firmly anchored as constituent part of the German Romantic movement. Friedrich Schlegel was the first to realize fully the relevance of Gothic architecture to the Romantic spirit, the first to recognize its preeminence as an expression of that mediavalism which meant so much to the Romantic generation.”

V. Romantische Architekturvorstellungen

von den Empfindungen reden, die sie in mir erregt haben.“⁷³⁷ Nicht eine nüchterne, objektive Wiedergabe des Erlebten, sondern seine subjektive Auffassung über das Gesehene wird dem Leser dargeboten. Auf den Stationen Eisenach, Paris, St. Denis, Cambray, Brüssel, Lüttich, Aachen, Köln, Straßburg und Basel werden diese Reflexionen entfaltet. Die Wartburg wird von Schlegel als erstes Monument in seiner *Reise nach Frankreich* beschrieben:

Die Reise von da [Weimar, Anm. d. Verf.] bis Frankfurt führt durch größtenteils angenehme und mannigfaltige, ja sogar schöne Gegenden, aber keine derselben kommt dem Eindrucke gleich, welchen die *Wartburg zu Eisenach* mir gegeben hat. [...] Der Anblick des Abends war noch durch ein heraufsteigendes Gewitter verschönt, vielleicht auch durch den Ruhm des Namens und durch die Erinnerung an die Zeiten, da die Poesie hier in voller Blüte stand, und durch ganz Deutschland das allgemeine Element des Lebens, der Liebe, und der Freude war.⁷³⁸

Die Bedeutung, die der Wartburg gegenüber der Natur zukommt, wird von Schlegel besonders hervorgehoben. Sie hinterläßt als ein Werk menschlicher Kunst im Landschaftsbild einen bedeutenden Eindruck. „Schöneres“ habe er, wie Schlegel selbst bekennt, „in Deutschland nicht gesehen, als diese Burg auf einem einzelnen, ehemals ganz waldumkränzten Berge, rundum von Felsen und Tälern und Hügeln umschlossen.“⁷³⁹ Das Bild der Burg steht im Zeichen der poetischen Einbildungskraft, wenn es die Erinnerung an mittelalterliche Zeiten wachruft. Die mittelalterliche Poesie ist dabei auf das engste mit „Leben“, „Liebe“ und „Freude“ verbunden. Und sie bezeichnet darüber hinaus einen kulturellen Höhepunkt in der Entwicklung der Poesie, wenn er darauf hinweist, daß diese „in voller Blüte stand“. Daß besonders das Mittelalter für Schlegel eine kulturell bedeutende Epoche war, fließt in seine weiteren topographischen Beobachtungen mit ein:

Wenn man solche Gegenstände sieht, so kann man nicht umhin, sich zu erinnern, was die Deutschen ehemals waren, da der Mann noch ein Vaterland hatte. Man fühlt es recht und glaubt es zu verstehen, beim Anblick solcher Felsenschlösser, wie die Wartburg, warum die Alten auf den Höhen des Landes in ihren Burgen lebten und welche Lebensfreude damit verbunden war. Seitdem nun die Menschen herabgezogen sind zueinander und sich alles um die Landstraßen versammelt hat, gierig nach fremden Sitten wie nach fremdem Gelde, stehen

⁷³⁷ Schlegel: Briefe auf einer Reise. KA IV, S. 58.

⁷³⁸ Ders.: Reise nach Frankreich. KA VII, S. 57.

⁷³⁹ Ebd.

V. Romantische Architekturvorstellungen

die Höhen und Burgen verlassen und die Kunst scheint verloren, dieses herrliche Land auf die edelste und angemessenste Art zu bewohnen und zu beherrschen.⁷⁴⁰

An diesen Zeilen werden die autobiographischen Hintergründe besonders deutlich. Der Deutschland verlassende Schlegel deutet die Architektur in einem nationalen Sinne. Sie weist auf die Einheit und den Ursprung der deutschen Nation hin. Mit der Burgenarchitektur ist Schlegel zufolge aber auch eine ganz spezifische Lebensweise verbunden. Sie zeugt nicht nur von einem idealen Kunst-, sondern auch von einem idealen Lebensverständnis, das er in der mittelalterlichen Epoche entdeckt. Kunst bedeutet diesem Textpassus zufolge also auch eine ästhetische Lebenseinstellung, die die Moderne nicht mehr in dieser Form besitzt und die nur dem Mittelalter zu eigen war. Gerade in Paris als einer modernen Großstadt wird ihm dies um so mehr bewußt. Hier notiert er:

In der Baukunst ist das Widersinnige, und nicht nur alle Kunst, sondern auch Sitten zerstörende einer dem Ausland nachgemachten Bauart, zu fühlbar, und kann durch nichts vergütet und durch nichts beschönigt werden. Jede Nation, jedes Land hat seine eigentümliche, nur ihm eigene und angemessene Baukunst, oder ganz und gar keine. Dieses ist jedem einleuchtend, der die Geschichte der Kunst und der Sitten, und ihre gegenseitigen Einflusses mit aufmerksamem Blick betrachtet.⁷⁴¹

Kunst ist in diesem Sinne ethnographisch bedingt. Die Imitation einer bestimmten Stilrichtung in einem anderen Land als dem Herkunftsland, wie Schlegel es hier an der Baukunst demonstriert, verurteilt er. Kunst ist mit der Nation auf das engste verbunden. Sie ist nicht auf andere Länder übertragbar.⁷⁴² Ästhetische und geographische Überlegungen, die auch von seinem nationalen Bewußtsein zeugen, bestimmen auch weiterhin Schlegels Vorstellungen:

Es ist bei ihnen alles durchaus aus einem Stücke, sie sind konsequenter, ihr Charakter und ihre Lebensweise sind ganz dem Genius der Zeit gemäß; dahingegen bei uns noch unglaublich viele kleine Bruchstücke aus der Lebensweise, den Sitten und der Denkart der vorigen bessern deutschen Zeit übrig sind; und daß man dies deutlich inne wird, daß die heterogenen Elemente der alten und gegenwärtigen Zeit, die in unserm deutschen Leben so wunderlich und konfus

⁷⁴⁰ Ebd., S. 58.

⁷⁴¹ Ders.: Briefe auf einer Reise. KA IV, S. 176.

⁷⁴² Vgl. zu dieser Thematik auch Ernst Robert Curtius: Friedrich Schlegel und Frankreich. In: Ders.: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern 1950, S. 78-94.

V. Romantische Architekturvorstellungen

durcheinander gemischt sind, sich ganz bestimmt für das Gefühl absondern und scheiden, das ist unstreitig einer der größten Vorteile, den ein Deutscher vom Reisen haben kann.⁷⁴³

Mit der modernen französischen Architektur korrespondiert auch ein modernes Selbstverständnis der Franzosen. Das Reisen bietet die Möglichkeit, diese nationale Eigenart genau zu erkennen und die kulturellen Differenzen zwischen den Völkern genauer zu bestimmen. Die moderne Architektur der französischen Hauptstadt stellt er der aus dem Mittelalter herrührenden Architektur Deutschlands entgegen. In der Begegnung mit der mittelalterlichen Bauweise am Rhein wird sich der Betrachter nicht nur eines „unmittelbaren Naturgefühls“, sondern auch der Historizität der Bauten bewußt. Über die Bauwerke in Deutschland führt er aus:

Burgen hatten und bauten die Deutschen, seit den ältesten Zeiten, schon in den germanischen Wäldern, wie Tacitus deren in Hermanns und Marbods Geschichte erwähnt; lange vor der Anlage der geschloßnen Städte, welche vielmehr nach dem Vorbilde der Burgen ummauert wurden [...]. Diese Burgen waren die Fürsten- und Heldensitze, welche unter den einzelnen zerstreuten Meierhöfen dastanden, zur Verteidigung gegen den Feind in mannichfacher Fehde, und zum festen Gewahrsam im stets gewaffneten Frieden.⁷⁴⁴

Schlegel untersucht die historische Entwicklung und sucht nach den Ursachen für die Entstehung bestimmter Baustile. Die Burgen am Rhein stellen für ihn ein „überlegtes Kunstwerk eines bildenden Geistes“ dar. Sie gleichen in keiner Weise einer „Hervorbringung des Zufalls“⁷⁴⁵. Gestützt auf die von Tacitus in seiner *Germania* angegebenen Darstellungen zur Lebensweise der Germanen werden von Schlegel die Bauten gedeutet.⁷⁴⁶ Für ihre Kultstätten beziehungsweise ihre Grabmalkultur haben die Germanen keine eigene Kunstart entwickelt. Sie „bauten keine eigenen Gotteshäuser, da sie in der Regel die Feuer auf den Bergen anzündeten, und die Opfer am einsamen See darbrachten, oder in der Einöde des Waldes, unter den heiligen Eichen.“⁷⁴⁷ Aus diesen urtümlichen Formen folgert Schlegel, daß die Architektur der Germanen „nicht wie bei andern Völkern von den Tempeln und Gräbern, sondern allein und ganz vorzüglich von den Burgen ausgegangen, welche schon das Bedürfnis der leichteren Verteidigung und der Vorteil einer freien Umsicht veranlassen konnte, mehrenteils auf Bergen anzutürmen; wie

⁷⁴³ Schlegel: Reise nach Frankreich. KA VII, S. 72.

⁷⁴⁴ Ders.: Briefe auf einer Reise. KA IV, S. 189 f.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 186.

⁷⁴⁶ Tacitus: *Germania*. Caput 9.

⁷⁴⁷ Schlegel: Briefe auf einer Reise. KA IV, S. 190.

V. Romantische Architekturvorstellungen

auch andre kriegerische Nationen Kastelle oftmals wohl auf die Höhen hingesezt haben.⁷⁴⁸ Dabei erkennt er die besondere Neigung der Germanen, „grade die kühnsten Stellen vorzugsweise zu wählen, und Türme und Mauern auf eine oft unglaubliche Wiese, wie hohe Adlernester, an die schroffsten Felsenspitzen fest zu hängen oder einzuklammern.“⁷⁴⁹ Schlegel nimmt für die Entstehung der germanischen Bauart jedoch nicht nur kriegerische Absichten an. Vielmehr betont er, daß es auch ein „deutsches Naturgefühl, die zum Bedürfnis gewordene Neigung, das Auge an dem Anblick dieser irdischen Naturherrlichkeit zu weiden“, ⁷⁵⁰ gewesen ist, welche die Eigenart dieser Bauten prägte. Er konstatiert zudem eine Entwicklung, eine Verfeinerung der Kunstfertigkeit der germanischen Bauten, die in den gotischen Stil einmündete, der den Höhepunkt dieser Entwicklung bedeutete:

So plump nun auch die Bauart der Burgen ursprünglich gewesen, so roh sie in den allermeisten Fällen geblieben sein mag, indem gewiß viele tausend Burgen erbaut und wieder zertrümmert wurden, ehe auch nur Eine die Kunst und prachtvolle Schönheit der hohen Kaiserburg des Barbarossa erreichte; so hat doch der in diesen altdeutschen Burgen und ihrer Bauart liegende und in ihr entwickelte eigentümliche Sinn, einen unverkennbar großen Einfluß auf die Ausbildung der gotischen Baukunst gehabt. [...] In der ganzen Tendenz und innern Idee dieser Bergschlösser aber lag eine Veranlassung, jene kühne, baukünstlerische Fantasie zu erregen und zu nähren, welche die gotische Baukunst in allen ihren Epochen von den frühesten Hervorbringungen derselben, von Theoderich an, als die auffallendste Eigenschaft und charakteristisches Merkmal derselben aufgefaßt und betrachtet wurde.⁷⁵¹

Da Schlegel in der künstlerischen Verfertigung nicht etwas Arbiträres erblickt, sondern die technische Qualität hoch schätzt, wendet er sich gegen jede verflachende, sentimentalische Betrachtungsweise dieser Kunst. Er moniert, daß man „solche Ruinen alter Burgen“ mit einer „oberflächlichen ästhetischen Rührung, als den entbehrlichen romantischen Hintergrund für allerlei beliebige moderne Gefühle“⁷⁵² ansieht. Gegenüber dieser Auffassung hebt Schlegel den Bezug zwischen Architektur und Landschaft hervor:

Paris liegt in einem weiten offenen Tale, das zwischen Hügeln an einem mittelmäßigen Flusse sich hinstreckt. Die Gegend ist hier und da heiter und gefällig; doch ist das Ganze nicht eben bedeutend, und nichts weniger als reich. Für diese Entbehrung der Natur können selbst die Werke der Kunst auf die Länge keinen Ersatz geben. Dazu kömmt noch, daß die Statuen und

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Ebd.

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ Ebd.

⁷⁵² Ebd., S. 187.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Gemälde hier, wie in der Fremde, der schönen Umgebung und Begleitung der Architektur entbehren.⁷⁵³

Ohne Kunstwerke kann Schlegel der französischen Hauptstadt nichts abgewinnen.⁷⁵⁴ Und erst durch wiederholte Betrachtung erschließt sich ihm die Bedeutung einer Landschaft und eines Gebäudes – auch wenn sich diese als bloß „heiter und gefällig“ oder gar als unbedeutend erweist. Die Landschaft um Paris empfindet er als öde, „wo nichts [ist], was einen großen Eindruck gewähren könnte, es ist eine oberflächliche, heitre aber wenig Abwechslung gewährende Anmut, die den Charakter dieser Gegenden ausmacht.“⁷⁵⁵ Ihre Monotonie ist bestimmend: „Die Gegend zwischen Paris und den Niederlanden ist wüst und für das Auge, wenig bedeutend, ohne Abwechslung, und meistens auch nicht eben fruchtbar.“⁷⁵⁶ Ähnliches notiert er auch in St. Denis. Gegenüber der „unfruchtbaren und traurigen“ Landschaft, empfindet der Reisende eine „stille Schwermut“⁷⁵⁷. Es ist also kein „gesegnetes Land“, das Schlegel bereist. Um so mehr hebt sich die „erhabene“ Architektur von der Monotonie der Landschaft ab:

Der Anblick eines erhabenen Gebäudes bleibt mir immer neu, so wie ich auch eine Gegend erst dann recht lieb gewinne und ihre Größe immer mehr fühle, wenn ich sie täglich sehen kann. Die Nähe eines schönen Gebäudes erhebt unmerklicher Weise das Gemüt des Empfänglichen; es erhält uns fortwährend in der Stimmung, in welcher man sein soll, um Kunstwerke zu betrachten; und so ist das Gefühl der Baukunst eigentlich der Träger des übrigen Kunstsinns.⁷⁵⁸

Für Schlegel wird ein Aspekt der Architektur bedeutsam, den auch Herder ein Vierteljahrhundert zuvor an dieser Kunst hervorgehoben hatte: Die Auffassung, daß ein Bauwerk zum „Träger des übrigen Kunstsinns“ werden kann. Die Vorrangstellung der Architektur in der Reihe der bildenden Künste ist, wie Herder bereits in seinem *Vierten Kritischen Wäldchen* gezeigt hatte, dadurch gegeben, daß sie den Betrachter in eine Stimmung versetzt, die ihn aus der Alltäglichkeit heraus treten läßt. Das „Gemüt“ wird durch die Architekturbetrachtung auf eine umfassende Kunstbetrachtung eingestimmt. Das

⁷⁵³ Ebd., S. 155.

⁷⁵⁴ Über Lyon, das er mit Paris vergleicht, äußert er sich in ähnlich kritischem Sinne in den Briefen auf einer Reise. KA IV, S. 175: „Die Stadt liegt bezaubernd schön; sie selber aber ist schmutzig, eng und kleinlich wie Paris. Gewiß können die Franzosen keine Stadt bauen, da sie sogar hier keine schöne zu Stande gebracht haben; was würden Römer oder Deutsche hier für eine Stadt haben bauen können!“

⁷⁵⁵ Ders.: Reise nach Frankreich. KA VII, S. 65.

⁷⁵⁶ Ders.: Briefe auf einer Reise. KA IV, S. 160.

⁷⁵⁷ Ebd.

⁷⁵⁸ Ebd., S. 156.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Studium der Architektur erweist sich als eine notwendige Voraussetzung für ein vertiefendes Kunststudium. Auch für Schlegel besitzt die Architektur eine propädeutische Funktion. Jedoch geht er mit seinen Ausführungen über die Vorstellungen des jungen Herders weit hinaus. Er deutet die Architektur aus einem historischen Blickwinkel. Wie die Baukunst in rezeptionsästhetischer Hinsicht vor den anderen Künsten zu stehen kommt, so ist sie Schlegel zufolge auch in historischer Hinsicht die ursprünglichste Kunst, aus der sich die anderen Künste erst entwickeln konnten. Er führt dazu aus:

Die Skulptur und jede Art von plastischer Bildnerei ruht anfangs überall auf dem Grunde der Baukunst, an welchem sie, wie an ihrem mütterlichen Boden, in den ältesten Zeiten noch festgewachsen erscheint wie dieses auch in der ägyptischen Kunst sehr bemerklich ist; und nur schwer und langsam kann sie sich dieser Wurzel ihres Ursprungs entwinden. Am meisten hat sich bei den Griechen die Plastik von der Baukunst losgetrennt und selbständig entwickelt, je mehr diese selbst aus der alten symbolischen Riesengröße und Erhabenheit zu einer bloß gefälligen Symmetrie herabstieg und überging [...].⁷⁵⁹

In der Genese der Künste hat sich aus der Baukunst die Plastik entwickelt. Schlegels Äußerungen über die Architektur in seinen *Briefen* sind allerdings weniger auf die antike als auf die mittelalterliche Kunst gerichtet. Diese wird dabei der modernen Architektur entgegengehalten, die seiner Ansicht zufolge auf einer falschen Nachahmung der Antike beruht:

Die berühmten Gebäude in Paris aber sind modern, nicht nur der Zeit, sondern auch dem Charakter nach durchaus modern, ein flaches Streben nach dem Antikischen, hinreichend geschwächt und beschränkt, und wieder auch mit gleichsam eignen Abänderungen sinnreich verbessert, um aller Welt recht wohl gefallen zu können.⁷⁶⁰

Schlegel schränkt die Bedeutung der „berühmten Gebäude in Paris“ deutlich ein. Er dekuviert ein „flaches Streben nach dem Antikischen“. Sein Verdikt kulminiert in dem Vorwurf der „Geschmacklosigkeit“. In dem Wunsch, in der französischen Kunst noch „griechisch Maß und Gewicht gewaltsam einzuführen“, entdeckt er eine „intolerante Verfolgungssucht in der Kunst“, die auf einer falsch verstandenen „antikischen Nachahmerei, die im achtzehnten Jahrhundert so epidemisch wurde“, beruht. Die einzige Ausnahme bildet ein mittelalterliches Bauwerk: Nôtre-Dame. Sie ist für Schlegel „das

⁷⁵⁹ Ebd., S. 159.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 156.

V. Romantische Architekturvorstellungen

wichtigste Gebäude in Paris für die Kunst“. Und sie stellt ein historisches Relikt mit ihrer „ehrwürdig altväterischen Gestalt mitten in der modernen Welt und Umgebung“⁷⁶¹ dar. Die Geschichte des Bauwerks während der Französischen Revolution wird von Schlegel ausführlich geschildert:

In der Revolution endlich ward die Vorderseite durch Herabwerfen der Bilder und sonst auf mannigfache Weise beschädigt und entstellt. Aber schlimmer als alles ist die Verstümmelung, welche man schon früher im Innern vorgenommen hat, indem man die auf gotische Art, aus vielen reifenähnlichen verbundenen Säulen abgerundet, und überall so sehr als möglichst modernisiert hatte.⁷⁶²

Schlegel äußert seine Besorgnis, daß auch in der gegenwärtigen Zeit noch „schätzbare Kunstwerke und Denkmale des Mittelalters“ zerstört werden.⁷⁶³ Dieser „Verstümmelung“ der Kunst während der Französischen Revolution setzt er in seinen *Briefen* eine ästhetische Aufwertung der mittelalterlichen Kunst entgegen. Durch sie soll gezeigt werden, welche Bedeutung dieser in der Geschichte zukommt:

Der Anblick dieser Trümmer hob unsre Gedanken weit weg aus der jetzigen Zeit in jene alte Epoche, da Frankreich von Deutschen erobert und beherrscht ward; wie dann endlich, nachdem die bürgerlichen Familienkriege und die unnatürliche Verbindung mit Deutschland und Italien unter den beiden ersten fränkischen Dynastien aufgehört hatten, nun mit Hugo Capet die eigentliche französische Geschichte, und eine anfangs, wie es scheint, recht glückliche Zeit begann. Nimmt man nun dazu, daß grade in diese Epoche die Erfindung der Ritterdichtungen, also die Blüte der französischen Poesie wie des provenzalischen Gesanges fällt, so gibt dies ein um so schöneres Bild jener altfranzösischen Zeit, in der noch so viele Spuren deutscher Treue und Herzlichkeit übrig zu sein scheinen [...]. Als die letzten rührenden Erscheinungen, die sich an jene bessern alten Zeiten anschließen, könnte man Ludwig den Heiligen betrachten, und noch später die Jungfrau von Orleans.⁷⁶⁴

Die zerstörte Architektur führt zu einer Reflexion über die eigene Zeit und der des Mittelalters. Allerdings „schwelgt“ Schlegel nicht nur „in wehmütiger Erinnerung an die

⁷⁶¹ Ebd., S. 157.

⁷⁶² Ebd., S. 156.

⁷⁶³ So führt er zu mittelalterlichen Gemälden in Reims in den Briefen auf einer Reise. KA IV, S. 159 aus: „Auch die alte Kirche zu Reims, der Stadt, wo ehemals die Könige gekrönt wurden, war reich mit heiligen Bildnissen geschmückt, an der Vorderseite bildeten sie, wie in Nôtre Dame, eine grade Reihe [...]. Dergleichen Bildnisse sind freilich in ganz Frankreich, den Niederlanden, und selbst in den Rheingegenden, fast überall herabgeworfen und zerstört, und dieses ist vielleicht der größte Schaden, welchen die Revolution in Frankreich selbst der Kunst zugefügt hat.“

⁷⁶⁴ Ebd., S. 157 f.

V. Romantische Architekturvorstellungen

heroische und ethische Größe deutscher Vorzeit⁷⁶⁵. Vielmehr zeigt sich ein sehr differenziertes Geschichtsbewußtsein. Die Architektur des Mittelalters wird in verschiedene Epochen gegliedert, die jedoch einen deutlich eingeschränkteren Zeitraum einnimmt wie aus anderen Äußerungen hervorgeht.⁷⁶⁶ Seine geschichtsphilosophischen Bemühungen gehen dahin „die Perioden dieser Zeit genau zu bestimmen, um die Grenzen richtig anzugeben“⁷⁶⁷. Schlegel will, wie er andernorts bekannte, das Mittelalter nicht „in Masse“⁷⁶⁸, also als bloßen Gegenentwurf zur schlechten Gegenwart, darstellen, sondern als historische Epoche in sich erforschen. So auch in seinen *Briefen aus Frankreich*. Er geht dabei auf die Zeit von dem Ende der fränkischen Dynastie und der Herrschaft Hugot Capets (987-996) ein, die zu einer kulturellen Blütezeit unter den Kapetingern, die bis zum Spätmittelalter reicht, führte. Das Ende dieser Epoche markiert für Schlegel die Herrschaft Ludwigs des Heiligen (1216-1217). Mit der Jungfrau von Orleans (1410-1431) beginnt dann die Frühe Neuzeit. Ihr Auftreten bildet den Endpunkt dieser „glücklichsten Epoche“⁷⁶⁹ in der französischen Geschichte.

Schlegels Geschichtsreflexion geht von dem „besseren“ Zustand der mittelalterlichen Geschichte aus. Nur in dieser Zeit war es möglich, eine derartige Architektur zu errichten. Ihre höchste Vervollkommnung hat die mittelalterliche Kunst jedoch im Kölner Dom erreicht. Er ist das „merkwürdigste aller Denkmale“⁷⁷⁰, das er während seiner Reise gesehen hat. Das „Große dieses erhabenen Bruchstücks“ erfüllt den Betrachter mit „Erstaunen“ und „Bewunderung“. Wäre er vollendet, „so würde auch die gotische Baukunst ein Riesenwerk aufzuzeigen haben, was den stolzesten des neuen und alten Roms verglichen werden könnte.“⁷⁷¹ Der Vergleich mit dem antiken Rom zeigt dabei deutlich, daß es ihm nicht um

⁷⁶⁵ Höltenschmidt: Mittelalterrezeption der Brüder Schlegel, S. 60.

⁷⁶⁶ Die eigentlich politische Geschichte des Mittelalters setzt für Schlegel mit Konstantin ein. So schreibt er in der Philosophie der Geschichte. KA XIX, S. 320: „Die Ausbreitung des Christentums ist beispiellos; nie ist eine Sache sich wunderbar standhaft und fortdauernd uneigennützig ausgebreitet worden.“ Mit Karl dem Großen hat die Verbindung von weltlicher und geistlicher Macht einen ersten Höhepunkt erreicht. Er schreibt in der Philosophie der Geschichte. KA XIX, S. 505: „Das reine Mittelalter von Constantin bis Kaiser Friedrich II. – circa 900 Jahre 300-1200. Die Völkerwanderung gar nicht Epoche in dem Sinne.“ Dabei besaß Schlegel eine Vorliebe für die staufischen Kaiser, wie aus einer Bemerkung in der Schrift *Die altdeutsche Literatur*. KA XI, 181 hervorgeht: „Unter der Herrschaft der schwäbischen Kaiser war in Deutschland die Zeit der eigenthümlichen Blüte der romantischen Poesie, wenn man diese nicht historisch, sondern nach ihrem wesentlichen Begriffe nimmt. Nie war wohl die Poesie mit dem Leben so innig verwebt, so allgemein verbreitet, und so hoch geachtet.“ Zu Friedrich Schlegels Geschichtsverständnis vgl. Behrens: *Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie*, S. 222. Knappe Hinweise bietet hingegen nur Kremer: *Romantik*, S. 74-77.

⁷⁶⁷ Schlegel: *Die altdeutsche Literatur*. KA XI, S. 168.

⁷⁶⁸ Ders.: *Ältere Gemälde*. KA XIV, S. 168

⁷⁶⁹ Ders.: *Briefe auf einer Reise*. KA IV, S. 176.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 177.

⁷⁷¹ Ebd. Schlegel hebt mehrfach den unvollendeten Status dieses Bauwerks hervor. Ebd.: „Nur der dritte Teil etwa der Kirche, ohne die Kuppel und ohne die Seitenstücke, welche die Kreuzform bilden sollte, und

V. Romantische Architekturvorstellungen

einen epochalen Gegensatz zwischen Antike und Mittelalter, beziehungsweise um den Gegensatz zwischen antiker und gotischer Kunst geht.⁷⁷² Beide Epochen und deren kunstgeschichtlichen Hervorbringungen sind gleichrangig. Schlegel begnügt sich jedoch nicht mit dieser historischen Einordnung. Vielmehr will er mit einer eindringlichen Analyse die Architektur als ein organisch gebildetes Werk dem Leser vor Augen führen:

Das Wesen der gotischen Baukunst besteht also in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der inneren Gestaltung und äußern blumenreichen Verzierungen [...]. Die gotische Baukunst hat eine Bedeutung, und zwar die höchste; und wenn die Malerei sich meistens nur mit schwachen, unbestimmten, mißverständlichen, entfernten Andeutungen des Göttlichen begnügen muß, so kann die Baukunst dagegen, so gedacht und so angewandt, das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen durch die bloße Nachbildung der Naturfülle, auch ohne Anspielungen auf die Ideen und Geheimnisse des Christentums, welche allerdings auf die Entstehung und Ausbildung der Kirchenbaukunst nicht geringen Einfluß haben.⁷⁷³

Schlegel definiert damit die Gotik über ihren vegetabilen Charakter, die den Eindruck einer Unendlichkeit hervorruft. Der Kölner Dom wird zu einer Chiffre. In ihm als einem irdischen Bauwerk wird das Unendliche darstellbar. Das Werk ist in sich organisch und wird zu einer steinernen Manifestation des Göttlichen. Während ihm noch die rheinischen Burgen „wie eine kriegerisch ummauerte Wagenburg und ein festes Waffenschloß“ vorkamen, so wird seiner Meinung nach in der gotischen Baukunst eine höhere Kunststufe erreicht. Denn in ihr ist es „nicht mehr die wilde Natur in ihrem Klagegefängnis, welche nachgebildet oder dargestellt wird“, sondern eine „verklärte und in der Verklärung frei und voll aufblühende

noch nicht die Hälfte nur eines Turms sind aufgeführt. [...] Konrad von Hochstetten, derselbe kühne Mann, dessen tätiger Einfluß dem furchtbaren Friedrich dem Zweiten mehr als einen Gegenkaiser entgegenstellte, entwarf auch diesen ungeheuren Gedanken. Der bis auf die Zierraten vollendete, ausführliche Grundriß des unbekanntes Baumeisters ist noch vorhanden. Der Bau war angefangen im Jahre 1248, der vollendete Chor aber eingeweiht im Jahre 1324.“ Briefe auf einer Reise. KA IV, S. 176: „Möchte doch der in den Kunstaltertümern und der Geschichte des Mittelalters gelehrte Professor Wallraff, ehemals Kanonikus und Rektor der Universität zu Köln [...] Zeit und Muße finden, den Schatz seiner Kenntnisse in diesem Fache bekannt zu machen, und die Geschichte der gotischen Baukunst auszuarbeiten, wozu wohl schwerlich jemand so mit allem Erforderlichen ausgerüstet sein dürfte, als er!“

⁷⁷² Wie sehr sich Schlegel auch mit der antiken Architektur auseinandersetzt, belegen zahlreiche Äußerungen. So schreibt er in seinen Briefen auf einer Reise. KA IV, S. 189 über die römische Architektur bei Köln: „Längs dem Rhein herauf sieht man noch viele Rudera römischer Kastelle, Türme und Mauern, die zu manchen Betrachtungen Veranlassung geben. Hier war ehemals die ängstliche bewachte Grenze des römischen Reichs; wie ähnlich sind sich oft auch die entferntesten Zeiten, und was würde wohl aus dem Menschengeschlecht geworden sein, in welchen bodenlosen Abgrund von Erniedrigung würde nicht alles versunken sein, wenn diese römischen Grenzen geliebt wären, und nicht endlich das edelste Volk der Erde sie durchbrochen, der Knechtschaft ein Ende gemacht, und statt derselben wieder eine Verfassung eingeführt hätte, die auf Treue gegründet war und auf Freiheit, auf alte Sitte, auf Ehre und Gerechtigkeit, mehr als jede andere gepriesene Einrichtung älterer und neuerer Zeiten.“

⁷⁷³ Ebd., S. 179 f.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Natur“. Der Dom wird für ihn zu einer „himmlischen Gottes-Stadt und das geordnete, siderische Haus der verherrlichten Schöpfung; nach der herrschenden Grund-Idee der vollkommenen Kirche im altchristlichen Stil.“⁷⁷⁴ Damit greift Schlegel auf die biblische Vorstellung des himmlischen Jerusalems zurück, nach welcher der Messias in dieser Stadt wieder erscheinen wird.⁷⁷⁵ Sakralarchitektur hat für ihn einen verweisenden, einen messianischen Charakter. Darüber hinaus ist es ein Naturwerk, das der Mensch errichtet hat:

Und wenn das Ganze von Außen mit allen seinen zahllosen Türmen und Türmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich sieht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einer ungeheuern Krystallisation zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst; wenigstens für den Eindruck ist es dasselbe, und so unergründlich reich die Struktur, das Gewebe und Gewächse eines belebten Wesens dem untersuchenden Auge ist, eben so unübersehlich ist auch der Gestaltenreichtum eines solchen architektonischen Gebildes. Alles ist gestaltet und gebildet, und verziert, und immer höhere und mächtigere Gestalten und Zierden steigen auf aus den ersten und kleineren.⁷⁷⁶

Der Gedanke der Kristallisation, den August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen von 1801 zur Charakterisierung von Bauwerken herangezogen hatte,⁷⁷⁷ wird von Schlegel an dieser Stelle aufgegriffen. Sie dient zur Darstellung der sich entwickelnden, durchaus dynamisch sich darstellenden Ornamentik der Gotik. Diese wird von Schlegel als eine eigenständige historische Stilrichtung der Architektur aufgefaßt.⁷⁷⁸ Er definiert die „Gotik“ daher folgendermaßen:

Übrigens dürfte die Benennung der gotischen Baukunst, sobald man diesen großen Nationalnamen nur in seinem vollständig umfassenden Sinne auffaßt, für die altchristliche und romantische Bauart des Mittelalters, von Theoderich bis auf die moderne Zeit, sehr angemessen und für immer beizubehalten sein; so wie auch die scheinbar willkürliche und wenig passende Benennung des Mittelalters so charakteristisch zu bezeichnen dient, nicht füglich entbehrt und durch kein andres historisch so bedeutsames Wort ersetzt werden kann.⁷⁷⁹

⁷⁷⁴ Ebd., S. 191.

⁷⁷⁵ Vgl. Ps. 51, 20; Jes. 62, 6; Lk. 24, 47 und besonders Heb. 12, 22.

⁷⁷⁶ Schlegel: Briefe auf einer Reise. KA IV, S. 179.

⁷⁷⁷ Vgl. meine Ausführungen unter V. 4.

⁷⁷⁸ Vgl. Niehr: Gotisch. In: ÄGB, Bd. II, S. 867.

⁷⁷⁹ Schlegel: Briefe auf einer Reise. KA IV, S. 161. Präzisierend fügte er noch hinzu: „Die neuere Epoche, welche die Engländer den blühenden normannischen Styl nennen, würden wir als die romantische Bauart bezeichnen, weil hier jenes Element der kühnsten, baukünstlerischen Fantasie erst zu seiner vollsten Entwicklung gelangt ist.“

V. Romantische Architekturvorstellungen

Die Gotik ist nach Schlegels Vorstellung nicht ausschließlich an eine bestimmte historische Epoche gebunden. In einer weiteren klimatheoretischen Argumentation führt er ihre Entstehung aus:

Der Ursprung und die Erklärung der gotischen Baukunst im Allgemeinen ist zu suchen in der aufgezeigten Grundidee derselben, in der eigentümlichen Beschaffenheit und Bedeutung der christlichen Kirche, und endlich noch in der Natur der nordischen, im Norden gebräuchlichen, und dem nordischen Klima angemessenen Bauart, wozu man allenfalls noch die Natur des Stoffs rechnen könnte, indem die geringere Schönheit des Steins gegen den Marmor, bei steigendem Streben nach Verschönerung, von selbst darauf führen mußte, die Kunst der Verzierung auf eine Höhe zu treiben, die schwerlich in einem andern architektonischen Stoff anwendbar sein dürfte.⁷⁸⁰

Sie ist in sich organisch und symbolisiert das Göttliche. Außerdem zieht Schlegel eine weitere Parallele zwischen der mittelalterlichen Malerei und der mittelalterlichen Baukunst. Er fordert nämlich von alten deutschen Gemälden, daß sie den „Reichtum der Erde, oder die Natur“⁷⁸¹ im Kunstwerk integriere. Und im Hinblick auf die Gotik führt er aus:

Die gotische Baukunst hat eine Bedeutung, und zwar die höchste; und wenn die Malerei sich meistens nur mit schwachen, unbestimmten, mißverständlichen, entfernten Andeutungen des Göttlichen begnügen muß, so kann die Baukunst dagegen, so gedacht und so angewandt, das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen durch die bloße Nachbildung der Naturfülle, auch ohne Anspielungen auf die Ideen und Geheimnisse des Christentums, welche allerdings auf die Entstehung und Ausbildung der Kirchenbaukunst nicht geringen Einfluß gehabt haben.⁷⁸²

Sowohl die gotische Baukunst als auch die mittelalterliche Malerei sind damit einzigartige Erscheinungen der mittelalterlichen Kultur. Im Gegensatz zur Malerei arbeitet jedoch die mittelalterliche Architektur ohne Allusionen auf die christliche Ikonographie. In ihr drückt sich eine Unmittelbarkeit aus, die die Malerei nicht besitzt. Beide wurzeln jedoch auf den religiösen Ideen des Christentums. Trotzdem versucht Schlegel, die Gemeinsamkeiten der beiden Künste zu vertiefen. Anhand der Beschreibung des großen *Altarbilds von den heiligen drei Königen und den Schutzheiligen der Stadt Köln* legt er die Essenz der christlichen Kunst aus:

⁷⁸⁰ Ebd., S. 180 f.

⁷⁸¹ Ebd., S. 180.

⁷⁸² Ebd., S. 161.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Dieses Bild ist einzig in seiner Art, wie auch der unvollendete Dom zu Köln unter den gotischen Gebäuden einzig ist, mehr noch wegen der hohen einfachen Schönheit des Styls als wegen der Größe der Anlage. [...] man sieht, daß jene Zeit das Köstlichste und das Höchste in diesem Bilde aufbieten wollte, was sie vermochte, es ist mit größter Liebe vollendet. Aber es ist auch entworfen im Geist und unter der Begünstigung der göttlichen Liebe [...].⁷⁸³

Der Bezug auf das „Unendliche“ stellt das tertium comparationis zwischen allen Hervorbringungen der mittelalterlichen Kultur dar. In ihnen drückt sich „Göttliches“ aus. Die göttliche Liebe (amor Dei) wird als Grundlage für eine solche Kunst angesetzt.⁷⁸⁴

Die Kirchenlandschaft der rheinischen Stadt hat Schlegel reichhaltiges Anschauungsmaterial für seine Vorstellungen geliefert. Der unvollendete Dom wurde für ihn zu einem geradezu idealen Demonstrationsobjekt, an dem er die baulichen und spirituellen Merkmale der Gotik präzise darstellen konnte. Nicht dem Alltäglichen ist diese Beschreibung Friedrich Schlegel gewidmet. Sie besitzt nicht den Charakter von Unterhaltungsliteratur.⁷⁸⁵ Vielmehr entwickelt Schlegel im Zuge seiner Darstellungen eine geschichtsphilosophische Perspektive, bei der auch Zeitkritik und Zeitgeschichte in seine Vorstellungen einfließen. Doch im Gegensatz zu Novalis' Utopie vom goldenen Zeitalter, das er in der *Christenheit oder Europa* programmatisch formuliert hatte,⁷⁸⁶ wendet sich Schlegel ausschließlich in seinen Aufzeichnungen der Architektur zu, die allerdings auch zu einer Geschichtsreflexion führt. Die Aufzeichnungen Schlegels während seiner Reise stellen

⁷⁸³ Ebd., S. 139-141.

⁷⁸⁴ Schlegel weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass eine vollständige Kunstgeschichte für das Mittelalter noch zu schreiben sei. Ebd.: „Ein Sachverständiger würde sich hier also auch über die niedern Zweige, und selbst den gewiß sehr merkwürdigen, und in Rücksicht der angewandten mathematischen und wissenschaftlichen Kenntnisse bewundernswürdigem mechanischen Teil der gotischen Baukunst, hinreichende >Auskunft und Belehrung verschaffen können. Sollte es noch möglich sein, eine ausführliche und genaue Geschichte der gotischen Baukunst zu schreiben, ehe die jetzt herrschende Barbarei und goldgierige Zerstörungssucht vollends alle alten Denkmale verwüstet hat, so ist wohl hier allein ein noch einigermaßen vollständiger Vorrat dazu vorhanden; was man an andern Orten sieht, ist meistens nur einzeln, und außer dem Zusammenhange wird es selten verstanden oder geachtet.“

⁷⁸⁵ Als nicht zutreffend für Schlegels Werk darf daher die Charakterisierung dieser literarischen Gattung durch Reinhard Kosellek: Diskussionsbeitrag zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts. In: Hans Robert Jauss (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik I*. München ²1973, S. 194 gelten, der feststellte, daß „eine Hinwendung zum >Alltäglichen<“ in der Reisebeschreibung des achtzehnten Jahrhunderts erfolgte.

⁷⁸⁶ Novalis: *Die Christenheit oder Europa*. Ein Fragment. In: Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe* Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Darmstadt ²1999, hier Bd. II, S. 729: „Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo Eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Welttheil bewohnte; Ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs.“ Vgl. dazu auch generell die Studie von Hans Joachim Mähl: *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*. Heidelberg 1965 (= *Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*; Bd. 7).

V. Romantische Architekturvorstellungen

historische Studien dar, die nicht nur einer bloßen „Ruinenromantik“ verpflichtet sind. Das Mittelalter interessiert ihn nicht nur als vergangenes goldenes Zeitalter, sondern auch in seinem Bezug zur Gegenwart. Konstitutiv sind für Schlegels Beobachtungen zum einen die Gegensätzlichkeit von Architektur und Natur, und zum anderen die Differenz zwischen moderner beziehungsweise antiker und mittelalterlicher Architektur. Es zeigt sich dabei ein besonders epochenspezifisches Bewußtsein. Das Mittelalter wird zu einem Gegenentwurf zu den politischen Zuständen und Bedrängnissen der eigenen Zeit. Die Rückbesinnung auf die deutsche Geschichte, die die Bauten für Schlegel repräsentieren, ist zudem „Ausdruck“ eines umfassenden Bewußtseinswandels und gesellschaftlichen Umbruchs, wie er allgemein um 1800 durch die napoleonische Herrschaft und vollends im Zusammenhang mit der politischen Neugestaltung der von Frankreich besetzten linksrheinischen Gebiete erfahren wurde. Schlegel strebt damit eine Revision des Mittelalterbildes an. Sein „dichotomisches Geschichtsdenken“⁷⁸⁷, wie es Klaus Behrens treffend formuliert hat, zeigt sich in seinen Reisebriefen an Stellen, in denen architektonische Werke vorgestellt und interpretiert werden. Denn die mittelalterlichen Bauten sind für ihn nicht bloß ein „Bild“, sondern zeugen auch von der „Wahrheit jener großen Zeiten“, dem die „gegenwärtige Armseligkeit“⁷⁸⁸ gegenübersteht. Das insbesondere in der Aufklärung pejorativ bestimmte Mittelalterbild als eines „finsternen Zeitalters“⁷⁸⁹ wird in den Briefen anhand der mittelalterlichen Architektur revidiert.

⁷⁸⁷ Behrens: Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie, S. 167.

⁷⁸⁸ Schlegel: Reise nach Frankreich KA VII, S. 61.

⁷⁸⁹ Das Schlagwort vom „finsternen Mittelalter“ entstand im Humanismus, wie Lucie Varga: Das Schlagwort vom „finsternen Mittelalter“. Baden, Wien, Leipzig, Brünn 1932, S. 137 f. festgestellt hat. In der Aufklärung erfolgte damit auch eine religiöse und kulturelle Abwertung. In der Verachtung des Mittelalters offenbarte sich der Gedanke von kulturellen „Blütezeiten“ und „Verfallszeiten“ in der Geschichte.

V. Romantische Architekturvorstellungen

V. 4 August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen: Poetische Baukunst

Friedrich Schlegel hatte seine *Briefe* an prominenter Stelle publiziert. Sie bildeten den Beginn des ersten Bandes der Zeitschrift *Europa*. Zu Beginn des ein Jahr später veröffentlichten zweiten Bandes erschien ein Beitrag seines älteren Bruders August Wilhelm Schlegel unter dem Titel *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*. Er enthält die ersten vier Vorlesungen, die er Ende 1802 in Berlin, dem damaligen Zentrum der Spätaufklärung, in seinem Vorlesungszyklus *Über schöne Literatur und Kunst* vorgetragen hatte.⁷⁹⁰ In popularisierter Form wollte er seinen Zuhörern die romantische Kunst- und Literaturanschauung näher bringen.⁷⁹¹ Neben der Geschichte der klassischen Dichtkunst behandeln seine Vorlesungen auch die Bildenden Künste Malerei, Bildhauerei und Architektur.⁷⁹² Die Unterschiede zwischen den beiden Schriften sind grundsätzlicher Art. Wie die Titel zeigen, wählte August Wilhelm im Gegensatz zu seinem Bruder für seine Architekturvorstellungen die systematische Form der Vorlesung.⁷⁹³ Im Vordergrund steht nicht die mittelalterliche beziehungsweise gotische Architektur und deren nationale Aufwertung, sondern die philosophisch-systematische Darstellung der Architektur als Bildender Kunst. Mit diesem Ansatz steht er daher Sulzers *Theorie der bildenden Künste* und Herders *Viertem Kritischem Wäldchen*, die ebenfalls die Architektur in einem systematischen Zusammenhang dargestellt hatten, wesentlich näher als den Vorstellungen

⁷⁹⁰ Zu Schlegels Tätigkeit in Berlin vgl. die Autobiographie von Bernard von Brentano: August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Frankfurt am Main 1986, S. 162 f. Einen Überblick über Leben und Werk bietet Edgar Lohner: August Wilhelm Schlegel. In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Romantik. Berlin ²1983, S. 135-167.

⁷⁹¹ Die Qualität der Vorlesungen beurteilte Sulger-Gebing, A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, S. 80 folgendermaßen: „Diese theoretischen Ausführungen sind als die einzigen, in denen der Vorkämpfer und Organisator der Romantik seine Ansichten im Zusammenhange vorträgt, sehr wertvoll; nur dürfen wir das eine nicht vergessen, daß sein Zweck dabei vor allem war, einen möglichst großen Kreis für seine Ansichten zu gewinnen.“ Eine eindringliche Analyse bietet Hannelore Scholz: Zur Herausbildung romantischer Kunstauffassungen bei August Wilhelm Schlegel von 1789 bis 1804. Diss. masch. Berlin 1983, S. 175-189.

⁷⁹² Ästhetik war auch das mehrfach wiederholte Hauptkolleg in den vier Semestern vom Wintersemester 1798/1799 bis zum Sommersemester 1800 seiner Professorentätigkeit in Jena gewesen. Mit Anfang Dezember 1801 begann die erste Vorlesungsreihe in Berlin und dauerte bis Ostern des folgenden Jahres. In der Forschung wurde vor allem der Wert dieser Vorlesungen für die Mittelalterrezeption um 1800 hervorgehoben. Bereits Korff: Geist der Goethezeit, Bd. IV, S. 143 erkannte, daß das Mittelalter erst durch Schlegels Vorlesungen zu einer „wissenschaftlichen Geschichte geworden“ sei. Von den Steinen: Mittelalter und Goethezeit, S. 320 f. argumentierte in dieselbe Richtung, wenn er anmerkte, daß das Mittelalter durch Schlegel „wie ein eigener Kontinent entdeckt“ worden sei. Dagegen betont neuerdings Höltenschmidt: Mittelalter-Rezeption, S. 47, den mehr synthetisierenden Charakter der Vorlesungen: „In den Berliner Vorlesungen bündeln sich die Einflüsse, die von den wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen der Vorgänger und Zeitgenossen um das Mittelalter ausgegangen sind.“

⁷⁹³ Zu den unterschiedlichen Kunstauffassungen der Brüder. vgl. Otto Brandt: August Wilhelm Schlegel. Der Romantiker und die Politik. Stuttgart, Berlin 1919, S. 38 und 50 ff. und Behler: Die Zeitschriften der Brüder Schlegel, S. 73-75.

V. Romantische Architekturvorstellungen

seines Bruders. Und auch zu den zur selben Zeit entstandenen Jenaer Vorlesungen Schellings stehen sie aufgrund ihrer Analogiebildung zwischen Plastik und Architektur sehr nahe. August Wilhelm Schlegel entwickelt in seiner Vorlesungsreihe den Gedanken einer „poetischen Baukunst“. Der Begriff, der von Goethe geprägt wurde, wird von ihm aufgegriffen. Unter dem Gedanken einer romantischen „Universalpoesie“ entfaltet er ihn im Rahmen seiner „Berliner Vorlesungen“.

Diese bestehen aus drei Zyklen: der „Kunstlehre“, der „Geschichte der classischen Literatur“ und der „Geschichte der romantischen Literatur“⁷⁹⁴. Da Schlegel zu Beginn seiner Vorlesungen den Erfolg offenbar nicht absehen konnte, legte er den Vorlesungszyklus so an, daß jeder Teil in sich abgeschlossen und aus sich heraus verständlich ist. In der Einleitung legt er dar, daß es ihm um eine differenzierte Synoptik und Synthese von Theorie, Kritik und Geschichte der Künste geht.⁷⁹⁵ Der die Architektur betreffende Teil findet sich in der „Kunstlehre“, die einen ausgesprochen theoretischen Charakter besitzt und um die Jahreswende 1801/02 als erste der dreiteiligen Vorlesung entstanden ist.⁷⁹⁶

In der Hierarchie der Künste kommt der Poesie die oberste Stellung zu. Deziert formuliert Schlegel, daß sie „die Ursprünglichste ist, die Ur- und Mutterkunst aller übrigen“ und daher auch zu einer „letzten Vollendung der Menschheit“⁷⁹⁷ führe. Die Poesie stellt, wie Schlegel im Kontext seiner Vorlesung weiter ausführt, jedoch nicht nur eine literarische Gattung dar. Poesie gilt ihm als schaffende Wirksamkeit der menschlichen

⁷⁹⁴ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. In: Ders.: Vorlesungen über Ästhetik I [1798-1803]. Mit Kommentar und Nachwort herausgegeben von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1989 (= August Wilhelm Schlegel. Kritische Ausgabe der Vorlesungen; Bd. 1) [Der zweite Teil ist bislang noch nicht erschienen. So kann im Rahmen meiner Darstellung die im Sommer 1803 niedergeschriebene *Encyclopädie aller Wissenschaften*, die wahrscheinlich auch die Architektur thematisierte, im folgenden nicht berücksichtigt werden.], hier S. 121: „Es ist oft bestritten worden, ob sie zu den schönen Künsten gehöre oder nicht, weil sie einen bestimmten Zweck habe; aber die Werke der schönen Kunst haben auch bestimmte Veranlassung, so z.B. bei einer Figur, und sind doch reine Kunstwerke; so auch in der Musik, Malerei.“

⁷⁹⁵ Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, S. 181: „Theorie, Geschichte und Kritik der schönen Künste sind die Gegenstände dieser Vorlesungen, und zwar werde ich nicht jedes von diesen Dreien getrennt und einzeln abhandeln, sondern so viel möglich alles miteinander zu vereinigen und zu verschmelzen suchen. Und dieß nicht etwa bloß in der Überzeugung, daß jedes dieser Dinge dadurch lehrreicher und anziehender werde, sondern weil sie schlechthin nicht ohne einander bestehen können, und eins immer nur durch Vermittlung des andern bearbeitet und vervollkommenet werden kann.“

⁷⁹⁶ Vgl. dazu Scholz: Zur Herausbildung romantischer Kunstauffassung, S. 177 f.

⁷⁹⁷ Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, S. 392 führt dazu weiter aus: „Sie beseelt schon das erste Lallen des Kindes, und läßt noch jenseits der höchsten Speculation des Philosophen Seherblicke thun, welche den Geist eben da, wo er, um sich selbst anzuschauen, allem Leben entsagt hatte, wieder in die Mitte des Lebens zurückzaubern. So ist sie der Gipfel der Wissenschaft, die Deuterin, Dollmetscherin jener himmlischen Offenbarung, wie die Alten sie mit recht genannt haben, eine Sprache der Götter.“

V. Romantische Architekturvorstellungen

Einbildungskraft.⁷⁹⁸ Sie gehört daher allen Künsten an. In ihnen drückt sich ein universalpoetischer Anspruch aus, der einen eindeutig transzendenten Charakter besitzt:

Dasjenige in den Darstellungen der übrigen Künste, was uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Fantasie erhebt, nennt man das Poetische in ihnen; Poesie bezeichnet also in diesem Sinne überhaupt die künstlerische Erfindung, den wunderbaren Akt, wodurch dieselbe die Natur bereichert; wie der Name aussagt, eine wahre Schöpfung und Hervorbringung.⁷⁹⁹

Poesie und künstlerische Erfindung, hier mit der rhetorischen Kategorie der *inventio* charakterisiert, werden gleichgesetzt. Als Wesensmerkmal des Poetischen wird die Fähigkeit des Künstlers verstanden, über die „gewöhnliche Wirklichkeit“ hinauszugehen, die bloße Nachahmung der äußeren Welt zu überschreiten. Sie erreicht damit einen Bereich der empirisch-sensuell nicht mehr erfahrbar ist. Als etwas „Wunderbares“ gehört sie dem geheimnisvollen Bereich künstlerischer Tätigkeit an.⁸⁰⁰ Die höchste Stufe, die die Kunst im eigentlichen Sinne erreichen kann, stellt daher ein poetisches Werk dar. An dieses poetische Werk werden bestimmte Forderungen erhoben, die Schlegel durch eine Analogie verdeutlicht:

Es soll wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch innewohnende Kraft wie das Sonnensystem beweglich ist, und vollendet in sich selbst zurückkehren.⁸⁰¹

Jegliche Kunst besitzt also grundsätzlich eine metaphysische Dimension, die den Bereich des Materiell-Mechanischen beziehungsweise der Naturnachahmung (*imitatio naturae*) übersteigt. Natur und Kunst sind statt dessen analoge Formen schöpferischen Produzierens. Der Natur als ein organisches, unbewußtes Ganzes entspricht die Kunst als eine bewußte, organisierte Gestaltung eines Ganzen. Natur und Kunst bilden daher insofern eine Analogie,

⁷⁹⁸ Besonders Scholz: Zur Herausbildung romantischer Kunstauffassung bei August Wilhelm Schlegel, S. 206 betont zu Recht diesen Aspekt in Schlegels Ästhetik: „Der Poesiebegriff ist bei Schlegel nicht nur auf Dichtung beschränkt. Poesie begreift er als frei wirkende Fantasie, die in allen Künsten wirksam und gegenwärtig ist. Gleichzeitig ist die Fantasie ein natürliches Element, mit dem Wirklichkeit aufgefaßt und gestaltet werden kann. Diese Stufe ist nach Schlegel die erste oder die unbewußte. Als Elementarpoesie bildet sie die Voraussetzung für die vom Menschen geschaffene, die bewußte Kunstpoesie.“

⁷⁹⁹ Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, S. 387.

⁸⁰⁰ Zu den pietistischen Hintergründen vgl. Langen: Wortschatz des Pietismus, S. 351.

⁸⁰¹ Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, S. 258. Ebenso erklärt Schlegel in derselben Vorlesungsreihe, S. 259: „Man könnte die Kunst daher auch definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangne, für unsre Betrachtung verklärte und concentrirte Natur.“

V. Romantische Architekturvorstellungen

als daß sie etwas für sich Bestehendes darstellen, das als in „in sich selbst vollendet“ gilt, und auf den Kosmos als eine vollendete Schöpfung verweist. Da die Poesie auf der einen Seite das wichtigste Element aller Kunst und auf der anderen Seite auch ihre höchste Bestimmung ist, kommt der Dichtkunst in der Rangfolge der Künste die größte Bedeutung zu. Sie ist nicht an Gattungsgrenzen gebunden, denn sie ist die „grenzenloseste aller Künste [...] und die anderen müssen sich mehr oder weniger in ihr abspiegeln.“⁸⁰²

Ist es demnach das Wesen der Poesie, in allen Künsten erkennbar zu sein, so sucht August Wilhelm Schlegel die Beziehungen zwischen den einzelnen Künsten genau aufzuzeigen. Im Zuge seiner Zusammenarbeit mit dem Bruder Friedrich für das gemeinsam herausgegebene *Athenäum* wurde dies schon versucht. So vor allem in dem von August Wilhelm 1799 erschienenen kunsttheoretischen Gespräch *Die Gemähld. Ein Gespräch*. Das auf einen im Juli 1798 erfolgten Besuch mit dem Bruder, Fichte, Schelling, Novalis und seiner Frau Caroline in der Dresdener Gemäldegalerie zurückzuführende Gespräch hat zum Ziel, das Wesen der einzelnen Künste darzustellen. Im Rahmen einer „Metaphysik der Künste“⁸⁰³, wie Louise, eine der Gesprächspartnerinnen sagt, sollen die Künste in philosophischer Hinsicht erörtert und ihre Beziehungen zueinander dargestellt werden. Postuliert wird, daß man sie „einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen“ soll. Die Ausführung dieses Gedankens betrifft die Skulptur, die Malerei, die Poesie, die Musik und zuletzt die Architektur:

Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden, [...] Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer wie? So eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft. [...] Es wäre nicht das erste Mal. Sie treffen, ohne daran zu denken, auf die Fabel von Amphion [...].⁸⁰⁴

In den sukzessiv erfolgenden Übergängen von der Plastik zur Malerei, von der Malerei zum Gedicht, vom Gedicht zur Musik, und von dieser zur Architektur gehen die Künste unter dem Gedanken des Poetischen unmittelbar in einander über. Bildende und schöne Kunst stellen damit nicht mehr zwei getrennte Bereiche der *artes* dar. Als Paradigma dieser Übergänge wird die Mythe des Amphion genannt. Amphion, Sohn des Zeus, übernahm mit seinem Bruder Zethos die Herrschaft von Theben. Nach dem Klang seiner Leier, die ihm Hermes geschenkt hatte, fügten sich ihm beim Bau der Stadt Theben die größten Steine von

⁸⁰² Schlegel: Vorlesungen über schön Literatur und Kunst, S. 387.

⁸⁰³ Ders.: *Die Gemähld. Ein Gespräch*. In: August Wilhelm von Schlegels' Sämtliche Werke. 16 Bde. Hrsg. v. Eduard Böcking. Leipzig 1846f., hier Bd. 1, S. 13.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 13.

V. Romantische Architekturvorstellungen

selbst in die Mauer.⁸⁰⁵ Die von Schlegel erwähnte Mythe bezeichnet und unterstreicht das Ineinanderübergreifende der Künste. Sie bezeichnet auch den mythischen Ursprung dieses Gedankens, den Schlegel in der romantischen Ästhetik integriert.

In dem zwei Jahre später entstandenen Kapitel „Uebersicht und Eintheilung der schönen Künste“ in den *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* nimmt Schlegel diesen Gedanken aus dem *Athenäums*-Gespräch erneut auf. Dabei differenziert er vor allem die Wesensmerkmale zwischen der Skulptur und der Architektur. Im unmittelbaren Vergleich der beiden Künste werden sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede deutlich:

Die Sculptur ist die Kunst schöner Formen an Gegenständen, welche der Natur nachgebildet sind. Die Architektur definiren wir als die Kunst schöner Formen an Gegenständen, welche ohne bestimmtes Vorbild in der Natur, frey nach einer eignen ursprünglichen Idee des menschlichen Geistes entworfen und ausgeführt werden. Da ihre Werke demnach keinen von den großen ewigen Gedanken, welche die Natur ihren Schöpfungen eindrückt, sichtbar machen, so muß ein menschlicher Gedanke sie bestimmen: d.h. sie müssen auf einen Zweck gerichtet seyn.⁸⁰⁶

Schlegel setzt an den Ausgangspunkt seiner Argumentation die Skulptur. Obwohl diese wie auch die Architektur als „Kunst schöner Formen an Gegenständen“ definiert werden, so bildet erstere diese nach der Natur, während letztere ohne einen unmittelbaren Naturbezug existiert. Die Skulptur besitzt aufgrund ihres Gegenstandes, nämlich den Menschen, einen wesentlich mimetischeren Charakter als die Architektur. In ihr läßt sich keine göttliche Bestimmung, wie sie in der Natur erfahrbar ist, und damit auch in der Skulptur erkennen. In ihr erscheint also nicht ein transzendentes Moment. Das *tertium comparationis* zwischen Architektur und Plastik ist hingegen die „Form“. Von dieser soll der Betrachter den deutlichsten Eindruck gewinnen:

Denn die Architektonik giebt wie die Plastik nichts als Formen, und muß daher streben von diesen den bestimmtesten, klarsten, vollendetsten Eindruck in die Seele zu bringen, welches nothwendig durch vergrößerte Dimensionen begünstigt wird. Aus eben dem Grunde also,

⁸⁰⁵ Neben der Darstellung durch Homer: *Odysee*, XI, S. 260 ff. ist die Sage vor allem in der berühmten Gemäldebeschreibung des Philostrat, den *Eikones* überliefert worden. In der nachantiken Literatur wird auch Orpheus als eigentlicher „Beweger der Steine“ und als „alter Amphion“ gerühmt. Vgl. Henkel, *Schöne: Emblemata*, Sp. 1609. Einen Überblick über die Geschichte und ihre Auffassung im achtzehnten Jahrhundert bietet Hederich: *Gründliches mythologisches Lexicon*, Sp. 231. Zur Bedeutung dieser Mythe für Goethe und Schelling vgl. auch meine Ausführungen in Kapitel V, 5.

⁸⁰⁶ August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 279.

V. Romantische Architekturvorstellungen

weswegen die Plastik ins Colossale zu gehen liebt, richtet die Architektonik ihr Hauptaugenmerk auf Errichtung großer Gebäude; Tempel und Paläste [...].⁸⁰⁷

Architektur und Plastik unterscheiden sich von den anderen Künsten dadurch, daß sie in rezeptionsästhetischer Hinsicht klar umrissene Konturen und vergrößerte Dimensionen darstellen. Dies unterscheidet sie insbesondere von der Malerei. Statt durch Dimensionen wirkt sie durch die Darstellung von Relationen im Raum, statt der Form durch den Schein.⁸⁰⁸ Daß ein Bauwerk größere Dimensionen darstellen muß, begründet Schlegel mit einem rezeptionsästhetischen Argument: Erst durch ihre die gewöhnlichen Maße überschreitenden Dimensionen vermag diese Kunst auf die „Seele“ des Betrachters einzuwirken.

August Wilhelm Schlegel nähert sich der Architektur in seinen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* nicht allein von dieser Seite. Größtes Gewicht legt er auf die Problematisierung der Architektur als einer mimetischen Kunst und damit zusammenhängend, der Problematisierung ihres Nutzens. Obwohl der Architekt nicht „Nachbilder von Naturgegenständen“ in seinem Werk darstellt, kann er jedoch, wie Schlegel mehrfach in seiner Vorlesung betont, „niemals ganz aus der Natur herausgehen“⁸⁰⁹. Der Grund für diese These besteht darin, daß er innerhalb der Natur seine Kunst errichtet, daß er letztlich „einen Zweck in der Körperwelt realisieren“ muß. Daher ist er auch konsequenterweise „ihren Gesetzen unterworfen, ja er selbst ist theils mit, theils ohne Bewußtseyn an sie gefesselt.“

Mit dieser Problematisierung von Nutzen und Schönheit des Kunstwerks greift Schlegel einen essentiellen Aspekt der Ästhetik Karl Philipp Moritz' auf. In seiner Abhandlung *Bildende Nachahmung des Schönen* hatte Moritz dargelegt, daß das Schöne nicht heteronom bestimmt ist. Schönheit und Nutzen eines Kunstwerks können demnach zwar gemeinsam im Kunstwerk auftreten, solange die Schönheit nicht dem Nutzen untergeordnet sei.⁸¹⁰ Der

⁸⁰⁷ Ebd., S. 305.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 322 f. „Bey der Frage, warum wohl die Sculptur aber nicht die Malerey colossal bilden dürfe, haben wir dieß besonders aus dem Grunde verneint, daß die Malerey die Größe eines Gegenstandes in Relation mit andern setzen muß, statt daß die Skulptur sie absolut für sich allein hinstellen kann. Wo jene also ebenfalls dieß System, der Isolierung annimmt, da darf sie auch Ausnahmsweise colossal bilden, wie z. B. Michelangelo bey den Propheten und Sibyllen in der Sixthinischen Capelle gethan hat. [...] Die Skulptur stellt Formen durch Formen dar; die Malerey die ganze sichtbare Erscheinung durch einen optischen Schein.“

⁸⁰⁹ Ebd.

⁸¹⁰ Karl Philipp Moritz: *Bildende Nachahmung des Schönen*. FMA II, S. 966: „daß die Begriffe von schön und unnütz nicht nur einander nicht ausschließen, sondern sogar sich willig ineinander fügen: so muß das Nützliche offenbar an dem Schönen als überflüssig, und wenn es sich daran befindet, doch als zufällig, und als nicht dazu gehörig betrachtet werden, weil die wahre Schönheit [...] durch das Nützliche dabei

V. Romantische Architekturvorstellungen

autonome Charakter des schönen Kunstwerks ist nur gewährleistet, solange es nicht einen bestimmten Nutzen verfolgt.⁸¹¹ Schlegel schließt sich dieser These grundsätzlich an.⁸¹² Denn, so postuliert er, die Schönheit soll „unter der Bedingung der Zweckmäßigkeit existieren“.

Inwiefern die Architektur zu den nachahmenden Künsten gezählt werden kann, wird von Schlegel in dem Kapitel „Über das Verhältniß der Kunst zur Natur, über Täuschung und Wahrscheinlichkeit, über Stil und Manier“ dargestellt, in dem er vor allem auf den aristotelischen Begriff der Mimesis eingeht:

Aristoteles hatte als Thatsache den Satz aufgestellt, die schönen Künste seyn nachahmend. Dieß war richtig, in sofern damit nur gesagt seyn sollte, es komme etwas nachahmendes in ihnen vor; unrichtig aber, wenn es bedeutete, wie Aristoteles es wirklich nahm: die Nachahmung mache ihr ganzes Wesen aus. Überdieß wurde Architektur und Redekunst schon dadurch ausgeschlossen, die auch Aristoteles nicht in den Kreis jener Künste zu ziehen scheint, wie Viele nach ihm aus demselben Grunde.⁸¹³

Schlegels Bezugspunkt ist der Beginn der aristotelischen *Poetik*. In den ersten Kapiteln der Schrift (Kap. 1-4) postuliert Aristoteles, daß die einzelnen Gattungen unterschiedliche Gegenstände mit verschiedenen Kunstmitteln auf verschiedene Art und Weise nachahmen. Im zweiten Satz des ersten Kapitels der Schrift wird neben der Poesie, Epik, Tragödie auch das Kitharaspield zu den mimetischen Künsten gerechnet.⁸¹⁴ Das Postulat der Nachahmung basiert dabei auf der Vorstellung, daß die Kunst sich an der empirischen Wirklichkeit orientiere.⁸¹⁵ Sie nehme die „Welt“, die „Natur“, das „Reale“ zum Ausgangspunkt

weder vermehrt, noch durch den Mangel desselben auf irgend eine Weise vermindert werden kann.“ Zur Bedeutung dieser Differenzierung durch Moritz' vgl. Schrimpf: Karl Philipp Moritz, S. 103 f.

⁸¹¹ Ebd., S. 966 f.: „Unter Nutzen denken wir uns nemlich die Beziehung eines Dinges, als Teil betrachtet, auf einen Zusammenhang von Dingen, den wir uns als ein Ganzes denken. [...] Hieraus sehen wir als daß eine Sache, um nicht nützlich sein zu dürfen, notwendig ein für sich bestehendes Ganze sein müsse, und daß also mit dem Begriff des Schönen der Begriff von einem für sich bestehenden Ganzen unzertrennlich verknüpft ist.“

⁸¹² Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, S. 185: „Viele haben es gut mit den Künsten gemeynt, aber schlecht verstanden, wenn sie sie von Seiten ihrer Nützlichkei zu empfehlen gesucht haben. Das heißt sie auf's äußerste herabwürdigen und die Sache geradezu auf den Kopf stellen. Vielmehr liegt es im Wesen der schönen Künste nicht nützlich seyn zu wollen. Das Schöne ist auf gewisse Weise der Gegensatz des Nützlichen; es ist dasjenige dem das Nützlich seyn erlassen ist. Alles Nützliches ist dem untergeordnet wozu es nützlich ist.“

⁸¹³ Ebd., S. 252.

⁸¹⁴ So schreibt Aristoteles: *Poetik* 1447a 13-16: „Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀλητικῆς ἢ πλειστη καὶ κιταριστικῆς πασαι τυγχάνουσιν οὐσαι μιμησεὶς τὸ σύνολον.“ (1447a 13-16).

⁸¹⁵ Vgl. dazu Jürgen H. Petersen: „Mimesis“ versus „Nachahmung“. Die *Poetik* des Aristoteles – nochmals neu gelesen. In: *Arcadia* 27 (1993), S. 3-46, einige Aspekte hat Jürgen Petersen in einem weiteren Beitrag

V. Romantische Architekturvorstellungen

künstlerischen Schaffens. Schlegel geht es jedoch um eine begriffliche Nuancierung des Satzes. Ist Kunst Nachahmung, so basiert sie auf etwas ihr Äußerlichem, nämlich dem Nachgeahmten. Die nachgeahmte Wirklichkeit ist Schlegel zufolge nicht Ursprung, Modell und Maßstab für die Kunst. Er differenziert die semantische Konnotation des Nachahmungsbegriffs dahingehend, daß Kunst nun nicht mehr in ihrer Ganzheit dem Postulat der Naturwirklichkeit folge. Ein so umfassender Nachahmungsbegriff, wie ihn vor allem Johann Jacob Breitinger etablierte, nämlich daß „die Kunst nichts anderes ist, als eine nachgeahmte Natur“⁸¹⁶, wird von Schlegel in seinen *Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur* als ein „totales Nachahmungsprinzip“⁸¹⁷ kategorisch ausgeschlossen.

Die Bedeutung, die der Architektur als einer Kunst zukommt, die auch mimetisch ist, wird von Schlegel daraufhin ausgeführt. Zu den imitativen Künsten gehört die Architektur als eine mechanische Kunst:

Wie wir überhaupt alle schöne Kunst nur in einem höheren Sinne als imitativ haben gelten lassen, so ersieht man [...] in wie fern von der Architektur behauptet werden kann, sie ahme die Natur nach. In der Grundlage, im eigentlichen Bauen, sucht sie die Wirkungsart der mechanischen Kräfte sichtbar zu machen [...].⁸¹⁸

Da der Gegenstand der Architektur die „todte Materie“ ist, so hat sie in ihrer Konstruktion – wie eben die anorganische Natur – zunächst „*geometrisch* und *mechanisch*“ vorzugehen. Erst hierauf ist an „eine freyere Ausschmückung gedacht“, „die eben deswegen unfehlbar eine nähere oder entferntere aber immer unverkennbare Anspielung auf das *Organische* seyn wird.“⁸¹⁹ Das „Organische“ repräsentieren für Schlegel die „Verzierungen“ wie „Laubwerk, Blumen, Thierköpfe“⁸²⁰ der Fassaden und die Säulen, die sich von dem strengen Charakter des Gesamtbaus abheben. Damit steht fest, daß er sich bei der Ausführung seines Werkes den „Gesetzen“ der Empirie „unterwerfen“ muß. Die Gesetze des Geistes stehen damit in Beziehung zu den Naturgesetzen.

Gleichwohl läßt sich die Architektur nicht nur als eine mechanische Kunst auffassen. Werke der „mechanischen Kunst“⁸²¹ sind nämlich „todt und beschränkt“ im Gegensatz zu

mit dem Titel „Nachahmung der Natur“: Irrtümer und Korrekturen. In: *Arcadia* 29 (1994), S 182-198 vertieft.

⁸¹⁶ Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wilhelm Bender. Stuttgart 1966, S. 2 a.

⁸¹⁷ Petersen: „Mimesis“ versus „Nachahmung“, S. 7.

⁸¹⁸ Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 311 f.

⁸¹⁹ Ebd., S. 308.

⁸²⁰ Ebd., S. 309.

⁸²¹ Ebd., S. 184.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Werken der Poesie, die Schlegel als „lebendig, in sich selbst beweglich und unendlich“⁸²² charakterisiert. Die mechanischen Künste dienen ausschließlich „bestimmten äußerlichen Zwecken, über dessen Erreichung sie nicht hinausgehen, und der Verstand, der sie entworfen, kann sie auch bis auf den Grund durchschauen.“ Die mechanische Kunst hat also nur einen praktischen Nutzen. In dem Moment, in dem das Kunstwerk einen poetischen Charakter gewinnt, überschreitet es seine bloße praktische Bestimmtheit. Für die Rezeption eines solchen Werkes führt Schlegel aus:

Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen der Verstandes alles an ihnen für abgethan hält; die poetische, welche sie immerfort deutet und eine figürliche Unerschöpflichkeit in ihnen sieht [...] Dichten (im weitesten Sinne für das poetische allen Künsten zum Grunde liegende genommen) ist nichts andres als ein ewiges symbolisiren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußeres auf ein unsichtbares Innres.⁸²³

Im poetischen, sinnlich erfahrbaren Kunstwerke wird das Unendliche sinnlich faßbar. Aus dem Spannungsfeld des Endlichen und des Unendlichen erwächst die Schönheit des Werks. Das Unendliche wird in endlicher Gestalt transparent. Die Differenzierung zwischen einer „poetischen“ und einer „unpoetischen“ Wahrnehmung eines Kunstwerks zeigt, daß es nur ersterer zukommt, ein Kunstwerk adäquat aufzufassen. Erst durch diese Auffassung wird etwas Infinites („eine figürliche Unerschöpflichkeit“) an dieser Kunst erkennbar. Als ein Werk, das einen poetischen Gehalt besitzt, weist es in das Gebiet des Symbolischen. Als symbolisch bestimmt Schlegel in seiner Folgerung die Relation zwischen etwas Geistigem und seiner materiellen Form („äußere Hülle“), beziehungsweise zwischen etwas Äußerlichem und etwas Transzendtem („unsichtbares Innres“). Beide Momente werden auf einander bezogen. Der suchende, menschliche Geist („wir suchen“) erkennt bei einem symbolischen Werk die Bezogenheit beider Momente. Es entsteht somit im Moment des Symbolischen ein neuer Bezug, den das Kunstwerk, das gleichsam über sich hinaus verweist, erkennen läßt. Die Architektur, die Schlegel als „poetische“ und „symbolische“⁸²⁴ bestimmt, verweist damit in ihrer materiellen Äußerlichkeit auf etwas Geistiges, das der Betrachter erkennen soll.

Schlegels Ausführungen zeigen, daß er vor allem die Architektur rezeptionsästhetisch definiert. In ihr soll nicht nur ein mechanisches, sondern auch ein symbolisches Kunstwerk

⁸²² Ebd.

⁸²³ Ebd.

⁸²⁴ Ebd.

V. Romantische Architekturvorstellungen

erkannt werden. In seinen Ausführungen weist Schlegel jedoch auch auf eine produktionsästhetische Seite der Architektur hin. Um die Architektur nicht nur als eine mechanische Kunst erscheinen zu lassen, müssen Phantasie und Verstand des Künstlers einander bedingen. Schlegel demonstriert dies im Vergleich zur Skulptur:

Wie in der Sculptur die Fantasie befugt ist, sogar solche Dinge zu bilden, gegen die der Verstand bedeutende Einwendungen haben möchte, wenn es zur Prüfung käme, (wie z.B. Centauren, Medusen etc.) so kehrt sich hier [in der Architektur; Anm. d. Verf.] das Verhältniß um: die Fantasie ist dem Verstande untergeordnet, als von welchem die ganze Wirkung zuerst ausgeht.⁸²⁵

Die Skulptur besitzt nicht einen unmittelbaren Nutzen. Die Phantasie des bildenden Künstlers ist bei ihrer Herstellung frei. Sie kann imaginäre und mythische Gestalten darstellen. Demgegenüber kann der Architekt sein Werk zwar schön, allerdings nur unter dem Gedanken eines Verwendungszwecks schön gestalten. Ist demnach die künstlerische Phantasie bei der Gestaltung der Skulptur unabhängig von den Gesetzen der Natur, die der Verstand erkennt, so ist bei der Architektur die Phantasie den rationalen Gesetzmäßigkeiten der Verstandestätigkeit, die letztendlich auf Zweckmäßigkeit zielen, strengstens unterworfen. Dabei realisiert der „menschliche Geist“ „in der Architektur nicht Nachbilder von Naturgegenständen auf, sondern Ausführungen eigener Entwürfe“. Die Phantasie des Künstlers ist in der Architektur nicht auf die mimetische Abbildung der Wirklichkeit angewiesen. Die Phantasie des Künstlers realisiert die Schönheit im Sinne einer platonischen Idee. Er führt aus,

daß es nämlich die sinnliche Erscheinung von etwas geistigem ist; und indem er ein höchstes himmlisches Urbild des Schönen annimmt, setzt er es als Idee, d.h. als etwas worauf unser Geist mit einem unendlichen Streben gerichtet ist.⁸²⁶

Ein platonischer Einfluß wird aus dieser Bestimmung ersichtlich. Ein materielles Werk verkörpert in diesem Sinne etwas Immaterielles. Sie ist ein Abbild („Sinnliche Erscheinung“) einer Idee (eidos).⁸²⁷ Die Realisierung als einer progressiven Annäherung („worauf unser Geist mit einem unendlichen Streben gerichtet ist“), wird als künstlerische Tätigkeit definiert.

⁸²⁵ Ebd., S. 304.

⁸²⁶ Ebd., S. 221.

⁸²⁷ Vgl. etwa Platon: Symposion 210e-211b.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Schlegel sieht in der Ausübung aller schönen Kunst insofern eine ästhetische Aktivität des Menschen, als er durch sie „unabhängig von Bedürfnissen, ein Abbild von der Gesamtheit und Harmonie seines Wesens zu höherer geistiger Befriedigung in der Natur“ gibt. Es sei aber von der mechanischen Kunst zu unterscheiden, da diese als „thätige Einwirkung des Menschen in die Natur“ der „Befriedigung der physischen Bedürfnisse des Menschen“ diene.⁸²⁸ Schlegel faßt daher die Anforderungen, die an den Architekten gestellt werden, folgendermaßen zusammen:

Eine Menge Beziehungen zu beobachten; es ist nicht genug, daß er Theile zusammenfügt, wie sie nach gewissen mechanischen Regeln an sich und gegen andre proportionirt seyn sollen, sondern er muß sie in ihrem lebendigen Zusammenhange anschauen: sein Werk muß, nach einer einigen untheilbaren Idee entworfen, ein solches seyn, in welchem jeder Theil alle übrigen bestimmt, und gegenseitig von ihnen bestimmt wird.⁸²⁹

Mit dem Gedanken der kohärenten Übereinstimmung aller Teile eines Kunstwerks schließen Schlegels Ausführungen. Ein Kunstwerk entsteht nicht durch die Berücksichtigung tradierter Regeln und einer bloßen Zusammensetzung der einzelnen Materialien. Vielmehr entsteht ein solches Werk aus einer geistigen Bestimmung, aus einer Idee heraus. Mit der Betonung einer „untheilbaren Idee“, die dem Kunstwerk zugrunde liegt, wird dem Sinnlichen etwas Übersinnliches übergeordnet. Durch dieses kann ein Werk entstehen, dessen Teile ein wohlproportioniertes Ganzes ausmachen.

August Wilhelm Schlegels Ausführungen zeigen, daß er die Architektur nicht von einer religiösen Ansicht her reflektiert. Hingegen zeigen seine Bestimmungen, daß es ihm um die Aufwertung der Architektur als einer schönen Kunst geht. Sie soll nicht nur als eine mechanische, sondern als eine poetische, die einen symbolischen Gehalt besitzt, angesehen werden. Dabei wird die romantische Vorstellung, daß die Künste in einem inhärenten Zusammenhang stehen, von ihm reflektiert. Die Architektur weist in diesem Sinne eine besondere Nähe zu Malerei und Plastik auf. In der Architektur, die nicht als eine mimetische Kunst bestimmt wird, zeigt sich ein transzendentes Moment. In Anlehnung an platonische Vorstellungen drückt sich in einem Bauwerk eine Idee aus. Sie bestimmt ihre reale, mechanische Ausführung. Die Bezeichnung der Architektur als einer „poetischen Baukunst“ drückt diese Vorstellung am deutlichsten aus. Schlegel greift somit auf die Vorstellung einer „poetischen Baukunst“, die Goethe in seinem Aufsatz *Baukunst* aus dem Jahre 1795 geprägt

⁸²⁸ Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, S. 211.

⁸²⁹ Ebd., S. 318 f.

V. Romantische Architekturvorstellungen

hatte, zurück. Im Gegensatz zu Goethe jedoch, der, wie gezeigt wurde, den Begriff einer „poetischen Baukunst“ an den der „Fiktion“ gebunden hat,⁸³⁰ gebraucht Schlegel diesen Begriff nicht. Auf der Grundlage der platonischen Ideenlehre entwickelt Schlegel eine romantische Bestimmung der Architektur.

⁸³⁰ Vgl. meine Ausführungen in Kapitel IV, 6.

V. Romantische Architekturvorstellungen

V. 5 Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Architekturästhetik: Symbolische Baukunst

Wie August Wilhelm Schlegel sich mit der Architektur ausschließlich in seinen Berliner Vorlesungen auseinandergesetzt hat, so ist Schelling trotz seiner jahrelangen Beschäftigung mit der Ästhetik auch nur in seiner Vorlesungsreihe, der *Philosophie der Kunst*, auf die Baukunst eingegangen.⁸³¹ Dies mag vor allem daran gelegen haben, daß er keinen persönlichen Kontakt zu einem Architekten aufgebaut hat. Mit den Brüdern Boisserée, besonders mit Sulpiz, hat er zwar korrespondiert, jedoch läßt sich in dem Briefwechsel zwischen beiden kein Anzeichen eines Gedankenaustausches über architekturästhetische Fragen erkennen, wie sie etwa in den Briefwechseln mit Bildhauern und Malern wie Johann Heinrich Dannecker, Johann Friedrich Overbeck und Berthel Thorwaldsen zu finden sind.⁸³² Ein besonderes Interesse hat er für die von Leo von Klenze erbaute Walhalla gezeigt.⁸³³ Als Generalsekretär der Bayerischen Akademie der Wissenschaften hat er sich intensiv mit der Kunst beschäftigt.⁸³⁴ Briefe an Johann Friedrich Cotta, seinen Verleger, und Goethe zeugen von seinem großen Engagement in der bayerischen Residenzstadt.⁸³⁵ In der einzigen, in München entstandenen Schrift zur Ästhetik, der Rede *Ueber das Verhältniß der bildenden*

⁸³¹ Schellings Beschäftigung mit Fragen der Ästhetik fällt in die Zeit zwischen 1799 und 1807. Sie ist also auf das engste mit seiner Vorlesungstätigkeit in Jena, Würzburg und seiner Tätigkeit in München als Generalsekretär verbunden. Vgl. dazu Schellings Brief an Hölderlin von 12. August 1799. In: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Friedrich Beißner. Bd. 7,1. Briefe an Hölderlin. Dokumente 1770-1793. Hrsg. v. Adolf Beck. Stuttgart 1968, S. 136.

⁸³² Und auch diese Korrespondenz führte er wie Xavier Tilliette: Schelling als Philosoph der Kunst. In: Philosophisches Jahrbuch 83 (1973), S. 30-41, hier S. 32, gezeigt hat, „ohne besondere Zuneigung“. Weitere bedeutende zeitgenössische Künstler wie Schnorr von Carolsfeld, Schadow, Philipp Veit und andere Künstler, die den Nazarenern nahegestanden haben, hat er offenbar, wie Tilliette gezeigt hat, gänzlich ignoriert. Er scheint eine besondere Vorliebe für Antikensammlungen gehabt zu haben, 1817 hat er Anmerkungen für den Bericht seines Gönners Johann Martin Wagner über die Aeginetischen Bildwerke verfaßt. Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Werke. Hrsg. v. Wilhelm G. Jacobs, Jörg Jantzen [u.a.]. Stuttgart 1976-1994 (= Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Historisch-kritische Ausgabe) [im folgenden zitiert als SW], hier Bd. III E (Ergänzungsband), S. 515-610.

⁸³³ Vgl. Schellings Brief an den Bruder Karl, o. D. 1843, SW III, S. 180. Zu Schellings Verhältnis zu Leo von Klenze vgl. auch Oswald Hederer: Schelling und die Wiedergeburt der Architektur im Klassizismus. In: Werner Beierwaltes, Wiebke Schrader (Hrsg.): Weltaspekte der Philosophie. Rudolph Berlinger zum 26. Oktober 1972. Amsterdam 1972, S. 119-121.

⁸³⁴ Vgl. dazu die ausführliche und gründliche Darstellung von Lothar Knatz: Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie. Würzburg 1999, S. 175-180. Zu Schellings Kunstvorstellung vgl. auch Jochem Hennigfeld: Mythos und Poesie. Interpretationen zu Schellings „Philosophie der Kunst“ und „Philosophie der Mythologie“. Meisenheim am Glan 1973 (= Monographien zur philosophischen Forschung; Bd. 113).

⁸³⁵ Schellings Brief an Goethe vom 17. Oktober 1807. In: Horst Fuhrmann (Hrsg.): Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Briefe und Dokumente, Bd. 3: 1803-1909 (Zusatzband). Bonn 1975, S. 460: „Nach dieser Region, der Kunst, trachte ich meine öffentliche Tätigkeit hin auszurichten, fortbauend auf den früher gelegten Grund von Kenntnis des Altertums.“ An Cotta schreibt er am 5. April 1812. In: Horst Fuhrmanns und Liselotte Lohrer (Hrsg.): Schelling und Cotta. Briefwechsel 1803-1849. Stuttgart 1965, S. 71, für die geplante Veröffentlichung seiner Ästhetik wolle er vor allem die „bildenden Künste“ heranziehen. Vgl. dazu auch Xavier Tilliette: Schelling. Stuttgart 2004, S. 101-132.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Künste zu der Natur, gehalten 1807 anlässlich des Namensfestes für den bayerischen König Max I. Joseph, äußert er sich zwar weitläufig über Malerei und Plastik; die Architektur bleibt indes unberücksichtigt.⁸³⁶

In der *Philosophie der Kunst* wird die Architektur jedoch explizit als eine eigenständige Kunst thematisiert.⁸³⁷ Diese Vorlesungsreihe, die Schelling im Wintersemester 1802/03 in Jena und wiederholt im Wintersemester 1804/1805 in Würzburg gehalten hat und für die er auch nachweislich August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen *Über schöne Kunst und Literatur* von 1801 benutzt hat,⁸³⁸ gliedert sich in zwei Hauptteile: einen allgemeinen, philosophischen Teil und einen zweiten, daran anknüpfenden Teil, der mehr gattungstypologisch ausgerichtet ist. Behandelt werden darin neben der Architektur auch die Musik, Plastik und Malerei. Im Gegensatz zur Poesie, die die „ideale Seite“ der Kunst repräsentiert, zählt Schelling diese Künste zur „realen Seite der Kunstwelt oder den bildenden Künsten“⁸³⁹.

Die erste Bestimmung der Architektur, die Schelling in der *Philosophie der Kunst* vornimmt, fällt im Paragraphen 107. Die weiteren, die in den darauf folgenden Paragraphen 109-118 folgen, führen diese Gedanken weiter aus. Schelling geht es dabei um die Darstellung der Architektur als einer Kunst, die zwischen der Plastik und der Musik steht. In der folgenden „Deduktion“ wird die Bestimmung der Architektur als einer symbolischen Kunst vorgenommen.

Vorgestellt wird die Architektur zunächst mit zwei Bestimmungen. Sie wird als „anorganische Kunstform“ bezeichnet. Und des weiteren stellt Schelling fest, daß „die Musik in der Plastik die Architektur“ sei. Diese zwei Bestimmungen ordnet die Baukunst zwei weiteren Künsten zu. Nach der Schellingschen Konzeption eines notwendigen, ineinandergreifenden Zusammenhangs der Künste faßt jede Kunst die anderen in sich.⁸⁴⁰ In der Musik „ist der Rhythmus die Musik, die Harmonie die Malerei, die Melodie der plastische Antheil“. Dabei gilt Schelling die Musik als die anorganische Kunst schlechthin. Sie stellt die „reale Seite der ewigen Dinge“ dar, „von welcher das Unendliche ihrem

⁸³⁶ Vgl. Schelling: *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*. SW VII, S. 291-329.

⁸³⁷ Zu Schellings Kunstphilosophie vgl. Werner Beierwaltes: Einleitung. In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. *Texte zur Philosophie der Kunst*. Ausgewählt und eingeleitet von Werner Beierwaltes. Stuttgart²2004, S. 3-46.

⁸³⁸ Vgl. Lothar Knatz: *Die Philosophie der Kunst*. In: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.): F.W. J. Schelling. Mit Beiträgen von Christian Danz [u. a.]. Stuttgart, Weimar 1998 (= Sammlung Metzler; Bd. 311), S. 109-123, hier S. 115.

⁸³⁹ Vgl. dazu auch die ausführliche Darstellung von Dieter Henrich: *Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik*. In: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*. München²1969, S. 128-134, bes. S. 131 f.

⁸⁴⁰ Schelling folgt damit den Vorstellungen der Brüder Schlegel. Vgl. meine Ausführungen in Kapitel V, 4.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Endlichen eingeboren⁸⁴¹ ist. Die Plastik hingegen stellt alle diese Eigenschaften als getrennte Kunstformen vor. Dies wird begründet mit ihrer eindringlichen Wirklichkeitsverbundenheit.⁸⁴² Als eine anorganische Kunstform hat sie es mit der realen, substantiellen Materie zu tun.⁸⁴³

Damit gibt Schelling eine wesentlich differenziertere Bestimmung der Architektur, als Kant, der im §51 der *Kritik der Urteilskraft*, im Kapitel „Von der Einteilung der Schönen Künste“, sie ebenfalls knapp berührt. Kant geht davon aus, daß im Kunstwerk ein transzendentes Moment enthalten ist, sich eine Idee (εἶδος) in ihm darstellt. Die Künste zeigen also die „Ideen in der Sinnenanschauung“. Vermittels einer sinnlichen Darstellung wird der ideelle Gehalt, der jedem Kunstwerk zukommt, erkannt.⁸⁴⁴ Die Architektur wird jedoch von Kant nur im Vergleich zur Bildhauerkunst bestimmt. Wie diese ordnet Kant sie der Plastik zu. Im Gegensatz zur Bildhauerkunst orientiert sie sich jedoch nicht an der Natur. Kant schreibt ihr statt dessen einen puren Zweck-Charakter zu.⁸⁴⁵

Für Schelling hingegen liegt die Architektur zwischen der Plastik als einer organischen und der Musik als einer anorganischen Kunstform. Zur Plastik rechnet Schelling die Architektur, weil sie „ihre Gegenstände durch körperliche Dinge darstellt“⁸⁴⁶. Als organische Kunstform bezeichnet er nämlich die Plastik deshalb, weil sie in der Materie das

⁸⁴¹ Schelling: *Philosophie der Kunst*. SW V / 5, S. 518-529, hier S. 518. Vgl. dazu weiter Lorenz Dittmann: *Schellings Philosophie der bildenden Kunst*. In: Hermann Bauer, Lorenz Dittmann, Friedrich Piel, Mohammed Rassem, Bernhard Rupprecht (Hrsg.): *Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*. Berlin 1963. Bd. I, S. 38-82.

⁸⁴² Schelling: *Philosophie der Kunst*. SW I / 5, S. 571 schreibt daher: „Die Plastik für sich allein faßt alle andern Kunstformen als besondere in sich, oder: sie ist in sich selbst wieder und in abgesonderten Formen Musik, Malerei und Plastik.“

⁸⁴³ Vgl. ebd., S. 570.

⁸⁴⁴ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. B 207 führt dazu aus: „Die bildenden Künste, oder die des Ausdrucks für Ideen in der Sinnenanschauung (nicht durch Vorstellungen der bloßen Einbildungskraft, die durch Worte aufgeregt werden) sind entweder die der Sinnenwahrheit oder des Sinnenscheins. Das erste heißt die Plastik, die zweite die Malerei. Beide machen Gestalten im Raume zum Ausdrucke für Ideen: jene macht Gestalten für zwei Sinne erkennbar, dem Gesichte und Gefühl [...]. Die ästhetische Idee (Archetypon, Urbild) liegt zu beiden in der Einbildungskraft zum Grunde; die Gestalt aber, welche den Ausdruck derselben ausmacht (Ektypon, Nachbild), wird entweder in ihrer körperlichen Ausdehnung (wie der Gegenstand selbst existiert) oder nach der Art, wie diese sich im Auge malt (nach ihrer Apparenz in einer Fläche), gegeben; oder, wenn auch das erstere ist, entweder die Beziehung auf einen wirklichen Zweck, oder nur der Anschein desselben, der Reflexion zur Bedingung macht.“

⁸⁴⁵ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. B 208: „Zur Plastik, als der ersten Art schöner bildender Künste, gehört die Bildhauerkunst und Baukunst. Die erste ist diejenige, welche Begriffe von Dingen, so wie sie in der Natur existieren könnten, körperlich darstellt (doch als schöne Kunst mit Rücksicht auf ästhetische Zweckmäßigkeit); die zweite ist die Kunst, Begriffe von Dingen, die nur durch Kunst möglich sind, und deren Form nicht die Natur, sondern einen willkürlichen Zweck zum Bestimmungsgrunde hat, zu dieser Absicht, doch auch zugleich ästhetisch-zweckmäßig, darzustellen. Bei der ersteren ist der bloße Ausdruck ästhetischer Ideen die Hauptabsicht. So sind Bildsäulen von Menschen, Göttern, Tieren u. d. gl. von der erstern Art, aber Tempel, oder Prachtgebäude zum Behuf öffentlicher Versammlungen, oder auch Wohnungen, Ehrenbogen, Säulen, Kenotaphien u.d.gl., zum Ehrengedächtnis errichtet, zur Baukunst gehörig.“

⁸⁴⁶ Schelling: *Philosophie der Kunst*, SW I / 5, S. 503.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Körperliche bildet.⁸⁴⁷ Demgegenüber gilt Schelling die Musik als anorganische Kunstform par excellence. Da in der *Philosophie der Kunst* von der pythagoreischen Vorstellung der Musik als einer Sphärenharmonie ausgegangen wird,⁸⁴⁸ gilt sie ihm als eine immaterielle Kunst, die nicht mehr im Bereich des Organischen liegt. Da Architektur als die „Musik in der Plastik“ bestimmt wird, müssen beide Künste eine Gemeinsamkeit haben. Das Mathematische, Quantitative ist beiden Grundlage harmonischer Proportion. Aber dies ist eine Folge ihrer Gründung auf der anorganischen Materie. Daß also die Architektur sowohl der Plastik als auch der Musik angehört, wird von Schelling auf ein Naturgesetz zurückgeführt, „nach welchem auch der Organismus in der Natur wieder zur Produktion des Anorganischen zurückgeht“. Wie nämlich auch Tiere, Schelling nennt als Beispiel den Wabenbau der Biene, etwas Anorganisches produzieren, so ist die auch eine Bestimmung des Menschen.

Im Unterschied zum Naturprodukt erhält das Kunstwerk somit eine symbolische Bedeutung. Indem es ausschließlich „durch die Beziehung auf den Menschen und die Identität mit ihm“ hervorgebracht wird, ist es dem Bereich der Natur enthoben. Schellings Symbolbegriff geht dabei davon aus, daß es das Unendliche im endlichen Kunstwerk spiegelt. Deziidiert stellt er fest:

Der Grundcharakter des Kunstwerks ist also eine bewußtlose Unendlichkeit (Synthesis von Natur und Freiheit). Der Künstler scheint in seinem Werk außerdem, was er mit offener Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist.⁸⁴⁹

Der im Kunstwerk vorhandene nicht rational bestimmbare Gehalt ist auch in der Interpretation nicht vollständig zu erklären.⁸⁵⁰ Im Kunstwerk wird ein Bezug auf eine „Unendlichkeit“ bedeutsam, deren Auslegung der begrenzten menschlichen Verstandestätigkeit nicht vollständig gelingen kann.⁸⁵¹ Dem endlichen Kunstwerk kommt

⁸⁴⁷ Vgl. ebd., S. 570. Schelling definiert dabei die Plastik als eine Kunst, in der das „Wesen der Materie zum Leib“ wird. Dazu führt er weiter aus (ebd.): „Denn die Plastik stellt ihre Ideen durch reale körperliche Gegenstände dar, anstatt, daß die Musik von der Materie bloß das Anorganische (die Form, das Accidens), die Malerei das rein Organische als solches, das Wesen, das rein Ideale des Gegenstandes darstellt. Die Plastik stellt in der realen Form zugleich das Wesen und das Ideale der Dinge, demnach überhaupt die höchste Indifferenz des Wesens und der Form dar.“

⁸⁴⁸ Schelling bestimmt die Musik in der *Philosophie der Kunst*. SW I / 5, S. 501 folgendermaßen: „Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden.“

⁸⁴⁹ Ebd., S. 619.

⁸⁵⁰ Jähniq: *Philosophie der Kunst*, S. 179 spricht sogar von der „Unerklärbarkeit“ des Kunstwerks.

⁸⁵¹ Werner Beierwaltes: *Einleitung*, S. 4: „Alle Reflexionen Schellings über das Phänomen Kunst und die Produktion des Künstlers entspringen einem metaphysischen Denken, das zugleich selbst als

V. Romantische Architekturvorstellungen

eine symbolische Funktion zu, die darin besteht, auf ein Absolutes hinzuweisen. Diese Beziehung zwischen der endlichen Darstellungsform des Kunstwerks und dem unendlichen Gehalt, die auf dem schöpferischen Akt des Künstlers zurückzuführen ist,⁸⁵² bezeichnet das Symbolische. August Wilhelm Schlegel hat diesen Aspekt in der Philosophie Schellings in seinen Berliner Vorlesungen dahingehend interpretiert, daß aus der Spannung zwischen endlichem Kunstwerk und der in ihm dargestellten Unendlichkeit das Kunstwerk zu einem „schönen“ Kunstwerk wird.⁸⁵³ Schelling selbst hingegen hat seinem Symbolbegriff eine platonische Dimension beigemessen, wenn er darauf hinweist, daß die plastische Kunst nämlich „Urbilder“ beziehungsweise „Ideen in sich verkörpern“⁸⁵⁴ soll.

Für Schelling stellt sich jedoch aufgrund der „Construction der Architektur“ ein weiteres Problem, das darin besteht, daß sie aufgrund ihres Zweck-Charakters, der allein dem Bedürfnis dient, nicht „unter die schönen Künste gezählt werden könne.“⁸⁵⁵ Auch Schelling greift somit, wie August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen, auf die von Karl Philipp Moritz dargestellte Problematisierung zwischen Schönheit und Nutzen eines

transzendental bestimmt wird. Für die Theorie der Kunst bedeutet dies insbesondere, daß Kunst aus einem absolut-seienden Grund von Wirklichkeit abgeleitet oder auf diesen zurückgeführt wird, der in sich die Totalität der Formen als eine Einheit umfaßt; daß ferner Schönheit als ontologisches Prinzip von Kunst sich in den einzelnen Kunstwerken realisiert und daß der Schaffensakt des Künstlers als Entfaltung der transzendentalen Anschauung und der Einbildungskraft des transzendentalen Ichs zu begreifen ist.“
Tilliette: Schelling als Philosoph der Kunst, hier S. 31: „Schelling erforscht nicht mehr in der Kunst das Geheimnis des Absoluten, er hat eine höhere Offenbarung angenommen. Die Kunst ist nur noch Begleiterscheinung oder Niederschlag einer transzendenten Bildung.“

⁸⁵² In der Philosophie der Kunst. SW I / 5, S. 620 wird die sich im Kunstwerk zeigende Unendlichkeit des Kunstwerks auf die unbewußt vorlaufende Produktivität des Künstlers zurückgeführt: „[...] wobei man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit im Künstler selbst gelegen habe, oder aber bloß im Kunstwerk liege. Dagegen in dem Produkt, welches den Charakter des Kunstwerks nur heuchelt, Absicht und Regel an der Oberfläche liegen und so beschränkt und umgrenzt erscheinen, daß das Produkt nichts anderes als der getreue Abdruck der bewußten Thätigkeit des Künstlers und durchaus nur ein Objekt für die Reflexion, nicht aber für die Anschauung ist, welche im Angeschauten sich zu vertiefen liebt, und nur auf dem Unendlichen zu ruhen vermag. Der Charakter der bewußtlosen Unendlichkeit äußert sich am Werk dadurch, daß es nicht nur ein Objekt für die Reflexion, sondern auch ein Objekt für die Anschauung ist.“

⁸⁵³ So schreibt August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen zur schönen Literatur und Kunst, S. 248 f.: „Nach Schelling ist das Unendliche endlich dargestellt Schönheit, bey welcher Definition das Erhabene, wie es sich gehört, schon darunter begriffen ist. Hiermit bin ich vollkommen einverstanden, nur möchte ich den Ausdruck lieber so bestimmen: Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen [...]. Man halte das Unendliche nicht etwa für eine philosophische Fiction, man suche es nicht jenseits der Welt: es umgiebt uns überall, wir können ihm niemals entgehen; wir leben und weben und sind im Unendlichen. Freylich haben wir seine gewähr nur in unserer Vernunft und Fantasie; mit den äußern Sinnen und dem Verstande können wir es nie ergreifen, denn diese bestehen eben nur durch ein beständiges Setzen von Endlichkeiten und Verneinen des Unendlichen. [...] Wie kann nun das Unendliche auf die Oberfläche, zur Erscheinung gebracht werden? Nur symbolisch, in Bildern und Zeichen. Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgethan hält; die poetische, welche sie immerfort deutet und figurliche Unerschöpflichkeit in ihnen sieht.“

⁸⁵⁴ In Bezug auf die Plastik führt Schelling: Philosophie der Kunst SW I / 5, S. 369 aus: „Die vollkommenen Formen, welche die Plastik hervorbringt, sind die objektiv dargestellten Urbilder der organischen Natur selbst.“

⁸⁵⁵ Ebd., S. 573.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Kunstwerks zurück. Er vermutet, daß es gerade die Nützlichkeit der Architektur ist, die sie, dem allgemeinen Urteil nach, von den schönen Künsten ausgeschlossen hat: „solang Architektur dem bloßen Bedürfnis fröhnt und nur nützlich ist, ist sie auch nur dieses und kann nicht zugleich schön seyn.“ Letzteres ist sie jedoch nur, wenn sie ihren „Nutzencharakter abwirft“. Er relativiert jedoch seine Vorstellung, wenn er schreibt, daß

dieß doch nicht absolut seyn kann, und indem sie durch ihre letzte Beziehung immer wieder an das Bedürfnis grenzt, so wird sie schön nur, indem sie zugleich von sich selbst unabhängig, gleichsam die Potenz und die freie Nachahmung von sich selbst wird. Alsdann, indem sie mit dem Schein zugleich die Realität und den Nutzen erreicht, ohne sie doch als Nutzen und als Realität zu beabsichtigen, wird sie freie und unabhängige Kunst [...].⁸⁵⁶

In einer potenzierten Form hebt sie demnach ihren Zweckcharakter auf. Sie erreicht einen fiktiven Status, der nicht mehr auf den bloßen Nutzen hin ausgerichtet ist. Schelling differenziert dabei zwischen der Bedingung und dem Prinzip in der Kunst, um diese Problematik zu verdeutlichen:

Sofern sie bloß auf das Bedürfnis und die Nützlichkeit bezweckte, wäre sie nicht schöne Kunst. Allein für die Architektur als schöne Kunst ist die Nützlichkeit und die Beziehung auf das Bedürfnis selbst nur Bedingung, nicht Princip.⁸⁵⁷

Mit der Unterscheidung zwischen Bedingung und Prinzip gelingt es Schelling, der Architektur ästhetische Autonomie zuzusichern. Es ist nur eine Bedingung, dem Postulat der Nützlichkeit zu folgen, nicht jedoch ein Prinzip beziehungsweise eine Voraussetzung dafür, daß die Architektur zu den „schönen Künsten“ gerechnet werden kann. Auch hier verwendet Schelling eine Analogie mit der Musik, um seinen Standpunkt zu verdeutlichen:

Die Musik, welcher die Architektur unter den Formen der Plastik entspricht, ist zwar davon freigesprochen, Gestalten darzustellen, weil sie das Universum in den Formen der ersten und reinsten Bewegung, abgesondert von dem Stoffe darstellt. Die Architektur ist aber eine Form der Plastik, und wenn sie Musik ist, so ist sie concrete Musik. Sie kann das Universum nicht bloß durch die Form, sie muß es in Wesen und Form zugleich darstellen.⁸⁵⁸

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ Ebd., S. 575.

⁸⁵⁸ Ebd.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Im Vergleich zur Musik wird die Architektur ihrem Wesen nach nicht nur im Sinne einer Form, sondern auch ihrem Wesen nach zu einer Kunst, in der sich das Universum spiegelt. Stellt die Musik das Universum durch ein immaterielles Medium dar, so ist es die Architektur, die es in der Materie darstellt. Schelling verdeutlicht dies dadurch, daß er die Architektur auch als eine „erstarrte Musik“⁸⁵⁹ bezeichnet. Während nämlich die Musik eine Kunst ist, die vor allem in der Zeit erfahren wird, so ist die Architektur eine Kunst, die einen festen Zustand darstellt. Das Moment des „Erstarrens“ in der Architektur als einer Form der Musik bezieht sich also darauf, daß sie etwas Statisches, in sich Stehendes darstellt.

Schellings erneute Analogie zwischen Musik und Architektur fällt also wesentlich differenzierter aus als seine frühere Bestimmung. In geistesgeschichtlicher Hinsicht erweist auch sie sich als bedeutsam. Der Vergleich von Musik und einer weiteren Kunst wurde im achtzehnten Jahrhundert nämlich häufig gebraucht.⁸⁶⁰ So verglich bereits James Harris in einer 1756 erschienenen Schrift die Malerei und Dichtung mit der Musik: Alle seien sie nachahmende Künste, aber die Musik sei als Nachahmung betrachtet ganz bedeutungslos weil dunkel und unklar. Sie habe eine „Gewalt, die nicht in Nachahmungen und Erweckungen von Vorstellungen besteht; sondern in Erweckung von Empfindungen“⁸⁶¹ Und auch Herder hatte in seinem 1785 erschienenen *Göttergespräch* eine Parallele zwischen Musik und Malerei gezogen.⁸⁶² Schelling hingegen scheint der erste gewesen zu sein, der die Architektur und die Musik in eine Beziehung stellt. Sie wurde vor allem von Goethe aufgegriffen, der unter Bezugnahme auf den „Gedanken des „edlen Philosophen“ in einer *Maxime* vom März 1827 die Architektur als eine „verstummte Tonkunst“ bezeichnete.⁸⁶³

⁸⁵⁹ Ebd. Bereits in seiner Schrift *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*. SW VII, S. 292f erfolgte eine ähnlich lautende Definition: „Denn es soll die bildende Kunst eine stumme Dichtung seyn; sie soll gleich jener geistigen Sprache, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalt, durch, Form, durch sinnliche, von ihr unabhängige Werke ausdrücken.“

⁸⁶⁰ Vgl. dazu vor allem Kristeller: *The modern System of the Art*, Bd. 52, S. 29.

⁸⁶¹ James Harris: *Drey Abhandlungen, die erste über die Kunst, die andere über die Music, Malerey und Poesie, die dritte über die Glückseligkeit*. Aus dem Englischen Danzig 1756, S. 72. Dahinter mag die Einsicht stehen, daß das Schöne sich für das Gesicht, das Gehör und den Gedanken zeige. Plotin: *Enneaden I 6*, S. 1-3. In: *Plotins Schriften*. Übersetzt von Richard Harder. Bd. 1a. Hamburg 1956, S. 2f.

⁸⁶² Herder: *Ob Malerei oder die Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch*. SW XV, S. 222-240, hier S. 240. Der Richterspruch des Apoll im Streit zwischen Malerei und Musik über die größte Wirkung erklärt die „jugendliche Dichtkunst“ zur „Schülerin und Lehrerin Beider“. *Bildende Kunst und Musik* wurden damit in eine Parallele gesetzt. Zu weiteren Parallelen bei Herder vgl. seine Schrift *Cäcilia*. SW 16, S. 256.

⁸⁶³ Vgl. sein Gedicht „Vermächtnis“. In *FA I /2*, S. 685: „Man denke sich den Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Ort niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig-gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksmäßig

V. Romantische Architekturvorstellungen

Hinter dieser Bestimmung steht allerdings eine antike Vorstellung, die im achtzehnten Jahrhundert aufgegriffen wurde. Schelling weist selbst darauf hin, daß der Gedanke, daß die „Architectur“ eine „erstarrte Musik“ sei, den „Dichtungen der Griechen nicht fremd war, wie schon aus dem bekannten Mythos von der Leyer des Amphion, der durch die Töne derselben die Steine bewegt habe sich zusammenzufügen und die Mauern der Stadt Thebe zu bilden“.⁸⁶⁴ Herbert von Einem hat in einer grundlegenden Studie aber auch die Kontinuität von Platons *Timaios*, Vitruvs *De architectura* und Albertis *De re aedificatoria* für Schellings Vorstellung von der Architektur als „erstarrter Musik“ beziehungsweise „verstummter Tonkunst“ hervorgehoben.⁸⁶⁵ Im platonischen Sinne verbindet die Architektur mit der Musik der Gedanke, daß in beiden Bereichen „harmonia“, „rhythmos“ und „logos“ sich zeigen. Schelling weist in den Paragraphen zur Musik in der *Philosophie der Kunst* explizit auf die Euphonie und den Rhythmus hin.⁸⁶⁶ Korrelierend damit besitzt die Architektur, „als die Musik der Plastik“, „einen rhythmischen, harmonischen und melodischen Theil.“⁸⁶⁷ Für das kosmische Moment in der Architekturästhetik Schellings kann hingegen auf Platons *Timaios* verwiesen werden. Demnach beruht der Kosmos auf ewigen und unabänderlichen Gesetzen.⁸⁶⁸ Auch Vitruv und Alberti dürfen zu Schellings Vorläufern gerechnet werden – obgleich es keine gesicherten Kenntnisse über eine Beschäftigung mit diesen beiden antiken Autoren gibt. In Vitruvs *De Architectura libri decem* wird vom vollkommenen Baumeister Verständnis für Musik erwartet.⁸⁶⁹ In der Eurythmia und Symmetria wird die Verwandtschaft von Architektur und Musik besonders deutlich:

gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straßen anfügen! An wohlgeschützenden Mauern wird's auch nicht fehlen. [...] Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien; der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand: ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig. Man gewöhne sich, in Sankt Peter auf und ab zu gehen, und man wird ein Analogon desjenigen empfinden, was wir auszusprechen gewagt.“

⁸⁶⁴ Schelling: *Philosophie der Kunst*. SW I / 5, S. 593.

⁸⁶⁵ Vgl. dazu auch Herbert von Einem: Man denke sich den Orpheus. Goethes Reflexion über die Architektur als verstummte Tonkunst. In: Bayerische Akademie der schönen Künste. Vier Vorträge. München 1982, S. 91–15.

⁸⁶⁶ Schelling: *Philosophie der Kunst*. SW I / 5, S. 593.

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Die Vorstellungen des platonischen Spätdialogs *Timaios* dürften Schelling schon in seiner Studienzeit vertraut gewesen sein. Dafür spricht insbesondere sein *Timaeus*-Kommentar, den Michael Franz: Schellings Tübinger Platon-Studien. Göttingen 1996 (= Neue Studien zur Philosophie; Bd. 11), bes. S. 221-279 eingehend untersucht hat.

⁸⁶⁹ Vgl. etwa Platon: *Timaios* 30b-31b.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Eurythmia ist das anmutige Aussehen und der in der Zusammensetzung der Glieder symmetrische Anblick. Sie wird erzielt, wenn die Glieder des Bauwerks in zusammenstimmendem Verhältnis von Höhe zur Breite und von Breite zur Länge stehen, überhaupt alle Teile der ihnen zukommenden Symmetrie entsprechen, die vom Baumeister die bestimmtesten Proportionen verlangen.⁸⁷⁰

Symmetrie ist der sich aus den Gliedern des Bauwerks selbst ergebende Einklang und die auf einem berechneten Teil (modulus) beruhende Wechselwirkung der einzelnen Teile für sich gesondert zur Gestalt des Bauwerks als Ganzem.⁸⁷¹ Alberti fordert in seiner *De re aedificatoria* vom Baumeister, daß dieser über die Proportionen seines Kunstwerks am besten von Musikern lernen könne.⁸⁷² Mit dem Begriff der „Concinnitas“, dem Ebenmaß, beschreibt er die Proportion des Kunstwerks:

Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß d.h. das vollkommenste und oberste Naturgesetz erfordert.⁸⁷³

Baukunst und Musik besitzen dieselben Gesetze, denn die „Zahlen, vermittelt welcher die Harmonie von Tönen unser Ohr entzückt, sind ganz dieselben, welche unser Auge und unsern Verstand ergötzen.“⁸⁷⁴

In Schellings Architekturästhetik wird der romantische Gedanke des Ineinandergreifens aller Künste sichtbar. Auf der Grundlage antiker Vorstellungen, die auch von den Zeitgenossen rezipiert wurden, entwickelt er eine Ästhetik, in der die Architektur zwischen Plastik und Musik ihren Platz einnimmt.

⁸⁷⁰ Vitruv: *De architectura libri decem* I/2 und 24.

⁸⁷¹ Vgl. ebd.

⁸⁷² Vgl. dazu auch von Einem: >Man denke sich den Orpheus<, S. 98.

⁸⁷³ Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, S. 492.

⁸⁷⁴ Ebd.

V. Romantische Architekturvorstellungen

V. 6 Georg Wilhelm Friedrich Hegels Architekturästhetik

Hegels Architekturästhetik, die in den erst posthum veröffentlichten *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* zu finden ist, geht auf seine in Heidelberg gehaltenen Vorlesungen im Jahre 1816 zurück.⁸⁷⁵ Obwohl er seine Vorstellungen im Rahmen seiner „Ästhetik“ entwickelt, befaßt er sich mit der Architektur vor allem unter historischen Gesichtspunkten. Ihre Geschichte gliedert er in die symbolische, klassische und romantische Epoche. Er faßt dabei die Architektur vor allem als Ausdruck einer geistig geformten Materie auf. Sie stellt eine „kunstgemäße Gestalt“ aus der „unorganischen Natur“⁸⁷⁶ her. Ihre Bedeutung und Funktion wird ausführlich dargelegt. Ausgegangen wird von dem Gedanken, daß die Architektur „die äußere Umgebung des Geistes zu gestalten und somit dem Innerlichkeitslosen eine Bedeutung und Form einzubilden“⁸⁷⁷ weiß. Mit dieser Bestimmung wird die Relation zwischen Geist und Kunst eröffnet. In der Materie als dem „Innerlichkeitslosen“ eines Bauwerks drückt sich etwas Geistiges aus. In der Ästhetik Hegels wird daraufhin der funktionale, bedürfnisorientierte Charakter der Architektur betont:

Das erste, ursprüngliche Bedürfnis der Kunst ist, daß eine Vorstellung, ein Gedanke aus dem Geiste produziert hervorgebracht, durch den Menschen als sein Werk produziert und von ihm hingestellt werde, wie es in der Sprache Vorstellungen als solche sind, welche der Mensch mitteilt und für andere verständlich macht.⁸⁷⁸

Das Kunstwerk wird als eine Form der Veräußerlichung von etwas Geistigem angesehen. Gleichwohl wird eine mediale Trennung zwischen der Poesie, in der die Sprache ihre höchste Vollendung findet, und den übrigen Künsten gezogen. In der Sprache als

⁸⁷⁵ Zur Entstehungsgeschichte und zur Rezeption der Hegelschen Vorlesungen vgl. auch Walter Jaeschke: *Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 418-439. Die Problemskizzen von Rüdiger Bubner: Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel? In: Ders.: *Innovationen des Idealismus*. Göttingen 1995 (= *Neue Studien zur Philosophie*; Bd. 8), 164-174 und Dieter Henrich: *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel*. In: Wolfgang Iser (Hrsg.) *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*. gibt in einer gedrängten Form Aufschluß über Hegels Ästhetik. München 1966, S. 11-32 geben knappe Überblicke. In der Hegel-Forschung wurden vor allem seine allgemeinen, theoretischen Äußerungen zur Kunst untersucht. Vgl. William Maker (Hrsg.): *Hegel and Aesthetics*. Albany 2000, Jeong-Im Kwon: *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der symbolischen Kunstform in Hegels Ästhetik*. München 2001, Silvia Vizzardelli: *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*. Roma 2000.

⁸⁷⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. In: Ders.: *Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845*. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main 1986, S. 351.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 267.

⁸⁷⁸ Ebd., S. 272.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Kommunikationsform ist das Zeichen eine „willkürliche Äußerlichkeit“. Dagegen darf sich die Kunst nicht eines „Zeichen“ bedienen, „sie muß im Gegenteil den Bedeutungen eine entsprechende sinnliche Gegenwart geben“. Das heißt, daß einerseits das „sinnlich vorhandene Werk der Kunst einen inneren Gehalt beherbergen“ muß. Andererseits hat die Kunst „den Gehalt so darzustellen“, daß sich seine „Gestalt“ nicht nur als „Produkt“ „einer Realität der unmittelbaren Wirklichkeit“, sondern als ein „Produkt der Vorstellung und ihrer geistigen Kunsttätigkeit“ erkennen läßt. Im Kunstwerk wird somit die „Vorstellung von einer menschlichen Vorstellung“ gegeben.

In historischer Hinsicht diente in vorchristlicher Zeit die Architektur auf ihrer historisch frühesten Stufe als ein „Mittel für die Gottesverehrung“. Konsequenterweise wird diese Architekturart in den *Vorlesungen zur Philosophie der Kunst* auch als „dienend“⁸⁷⁹ bezeichnet. Hegel begründet die gewählte Etikettierung damit, daß „für das Bild, die Statue der Götter oder des für sich dargestellten und gegenwärtig vorhandenen Heiligen überhaupt eine Umschließung zu gestalten“⁸⁸⁰ sei:

Memnonen z. B. Sphinxen usw. stehen auf freien Plätzen oder in einem Hain, in der äußeren Umgebung der Natur. Dergleichen Gebilde aber und mehr noch die menschlichen Götterfiguren sind aus einem anderen Bereich, als das der unmittelbaren Natur ist, hergenommen; sie gehören dem Reiche der Vorstellung an und sind durch menschliche künstlerische Tätigkeit ins Dasein gerufen. Ihnen genügt deshalb die bloß natürliche Umgebung nicht, sondern sie bedürfen zu ihrer Äußerlichkeit einen Boden und eine Umschließung, die den gleichen Ursprung haben, d.h. die gleichfalls aus der Vorstellung hervorgegangen und durch künstlerische Produktion herausgestaltet sind.⁸⁸¹

So bildet vornehmlich die Skulptur, die im Innern des Gebäudes zu stehen kommt, die Bedingung für die Entstehung einer adäquaten architektonischen Form. Beide Künste gehören damit dem Kultus an und sind an ihn gebunden. Denn, so führt Hegel weiter aus, „erst in einer von der Kunst herkommenden Umgebung finden die Götter ihr angemessenes Element.“⁸⁸² Hegel erblickt also in beiden Künsten zunächst eine theologische Funktion. Ihre Aufgabe erfüllt sich darin, zunächst dem Kult zu dienen. Das Material des Kultbaus ist dabei

⁸⁷⁹ Ebd., S. 296.

⁸⁸⁰ Ebd.

⁸⁸¹ Ebd., S. 297.

⁸⁸² Ebd.

V. Romantische Architekturvorstellungen

das an sich selbst Ungeistige, die schwere und nur nach den Gesetzen der Schwere gestaltbare Materie; ihre Form sind die Gebilde der äußeren Natur, regelmäßig und symmetrisch zu einem bloß äußeren Reflex des Geistes und zur Totalität eines Kunstwerks verbunden.⁸⁸³

Aufgrund dieser Bestimmung wird für Hegel die Architektur zur „unvollständigsten Kunst“, da sie „unfähig“ ist, „in der nur schweren Materie, welches sie als ihr sinnliches Element ergreift und nach den Gesetzen der Schwere behandelte, Geistiges in angemessener Gegenwart darzustellen [...]“.⁸⁸⁴ Kunstcharakter erreicht die Architektur erst in dem Moment, indem sie sich über das Bedürfnis erhebt. Das Kunstwerk soll nämlich „für sich selbst dastehn und ihre Bedeutung nicht in einem anderen Zweck und Bedürfnis, sondern in sich selbst tragen.“⁸⁸⁵ Hegel teilt daher die Architektur als schöne Kunst in die historischen Epochen der „symbolischen“, „klassischen“ und „romantischen“ Kunst ein. Mit diesem dreigliedrigen Schema entzieht er sie der im Banne der Querelle des Anciens et des Modernes stehenden, nahezu dogmatischen Zweiteilung in antike und moderne Kunst. An deren Stelle tritt daher eine differenziertere Vorstellungsweise.

Als „symbolische Baukunst“ faßt er diejenige Architektur auf, die einen „selbständigen“, also einen für sich existierenden und zwecklosen Charakter besitzt. Die „klassische Baukunst“ definiert er als diejenige, die „das individuell Geistige für sich gestaltet“. Sie nimmt der Baukunst ihre „Selbständigkeit“ und „setzt sie dazu herab, für die nun ihrerseits selbständig realisierten geistigen Bedeutungen eine künstlerisch geformte unorganische Umgebung umherzustellen“.⁸⁸⁶ Mit der Bezeichnung der ersten Kunstepoche als der symbolischen Kunst greift Hegel einen, wie bereits gezeigt wurde, in der Architekturästhetik vielfältig verwendeten Terminus auf; jedoch gibt er ihm eine neue Bedeutung. Das Symbolische bezeichnet nun nicht mehr, wie etwa für Schlegel und Schelling, eine gelungene Ineinsbildung des Endlichen und Unendlichen, sondern die erste und deshalb unvollkommene, in der Zweideutigkeit verharrende Herausbildung des geistigen Gehalts aus der Natur. In Form einer historischen Genese zeichnet Hegel die Entstehung der symbolischen Kunst nach:

Das ursprüngliche Interesse geht darauf, die ursprünglichen objektiven Anschauungen, die allgemeinen wesentlichen Gedanken sich und anderen vor Augen zu bringen. Dergleichen Völkeranschauungen jedoch sind zunächst abstrakt und in sich selber unbestimmt, so daß nun

⁸⁸³ Ebd.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 231.

⁸⁸⁵ Ebd.

⁸⁸⁶ Ebd., S. 271.

V. Romantische Architekturvorstellungen

der Mensch, um sie sich vorstellig zu machen, nach dem in sich ebenso Abstrakten, dem Materiellen als solchen, dem Massenhaften und Schweren greift, das zwar eines bestimmten, aber nicht eines in sich konkreten und wahrhaft geistigen Gehalts fähig ist.⁸⁸⁷

Aus dem ursprünglichen Verlangen, eigene Vorstellungen zu versinnbildlichen beziehungsweise zu objektivieren, wird die Materie durch den Geist gestaltet. Die Reproduktion der Imagination in einem äußeren Werk bezeichnet die Entstehung des Kunstwerks. Hegel bestimmt weiterhin:

Das Verhältnis des Inhalts und der sinnlichen Realität, durch welche derselbe aus der Vorstellung in die Vorstellung eingehen soll, ist aus keinem anderen Zwecke da, als dies Höhere in sich auszudrücken, und ist deshalb ein selbständiges Symbol eines schlechthin wesentlichen, allgemeingültigen Gedankens, eine um ihrer selbst willen vorhandene, wenn auch lautlose Sprache für die Geister.⁸⁸⁸

In dem Verhältnis von „Inhalt“ und „sinnlicher Realität“, die auf die Vorstellungswelt des Menschen bezogen werden, ergibt sich die Symbolik des Kunstwerks. Aus ihr ergibt sich das charakteristische Merkmal eines Kunstwerks, eine „lautlose Sprache für die Geister“ zu sein. Diese „lautlose Sprache für die Geister“ gibt „durch sich selbst zu denken“ und soll „allgemeine Vorstellungen erwecken, ohne eine bloße Einhüllung und Umgebung sonst schon für sich gestalteter Bedeutungen sein“. Hegel weist daher darauf hin, daß „ganze Nationen sich ihre Religion, ihre tiefsten Bedürfnisse nicht anders als bauend oder doch vornehmlich architektonisch auszusprechen gewußt haben“.⁸⁸⁹ Die damit verbundene Architektur ist die symbolische Baukunst:

Solch eine selbständige Baukunst wird sich aber ebensowohl auch von der Skulptur unterscheiden, daß sie als Architektur nicht Gebilde produziert, deren Bedeutung das in sich selbst Geistige und Subjektive ist und an sich selbst das Prinzip seiner dem Innern durchaus gemäße Erscheinung hat, sondern Werke, die in ihrer äußeren Gestalt die Bedeutung nur symbolisch ausdrücken können. Dadurch ist denn diese Art der Architektur sowohl ihrem Inhalte als ihrer Darstellung nach *eigentlich symbolischer Art*.⁸⁹⁰

Ein architektonisches Werk erschöpft sich von seiner künstlerischen Qualität her nicht allein darin, daß es zum einen eine dem Umfeld „gemäße Erscheinung“ besitzt und zum anderen

⁸⁸⁷ Ebd., S. 273.

⁸⁸⁸ Ebd.

⁸⁸⁹ Ebd., S. 274.

⁸⁹⁰ Ebd., S. 269.

V. Romantische Architekturvorstellungen

als vom künstlerischen Subjekt hervorgebrachte Leistung anzusehen ist. Vielmehr besteht sein „äußerer Gehalt“ darin, einen symbolischen Status zu erreichen. Ihr, so führt Hegel seinen Gedankengang weiter aus, eigentlicher „Beruf“ liegt darin,

dem für sich schon vorhandenen Geist, dem Menschen oder seinen objektiv von ihm herausgestalteten und aufgestellten Götterbildern die äußere Natur als eine aus dem Geiste selbst durch die Kunst zur Schönheit gestaltete Umschließung heraufzubilden, die ihre Bedeutung nicht mehr in sich selbst trägt, sondern dieselbe in einem anderen, dem Menschen und dessen Bedürfnissen und Zwecken des Familienlebens, des Staats, Kultus usf. findet und deshalb die Selbständigkeit des Bauwerk aufgibt.⁸⁹¹

Ein Bauwerk hat als ein Medium zu fungieren. Zwar übernimmt es für den Kult und Staat repräsentative Aufgaben – Hegel nennt als Beispiel Tempel und Paläste –, jedoch wird diese Zweckbestimmung im Moment des Symbolischen aufgehoben. Als ein Kunstwerk dient das Bauwerk nicht ausschließlich diesem Zweck.

Bei dieser symbolischen Baukunst kann, so Hegel, nicht wie „bei der klassischen und romantischen von bestimmten Formen ausgegangen werden“.⁸⁹² Der Grund besteht darin, daß sich „hier kein für sich fester Inhalt und damit auch keine Gestaltungsweise als das Prinzip“ dieser Architektur erkennen läßt. In seiner Vorlesung bestimmt Hegel:

Die Bedeutungen nämlich, welche zum Inhalt genommen werden, bleiben, wie im Symbolischen überhaupt, gleichsam unförmliche allgemeine Vorstellungen, elementarische, vielfach gesonderte und durcheinandergeworfene Abstraktionen des Naturlebens, mit Gedanken der geistigen Wirklichkeit gemischt, ohne als Momente eines Subjektes ideell zusammengefaßt zu sein. Diese Losgebundenheit macht sie höchst mannigfaltig und wechselnd, und der Zweck der Architektur besteht nur darin, bald diese, bald jene Seite für die Anschauung sichtbar herauszusetzen, sie zu symbolisieren und durch Menschenarbeit vorstellig werden zu lassen.⁸⁹³

Architektur stellt in diesem Sinne ein Medium dar, das einen symbolischen Verweisungscharakter besitzt. Eine inhaltliche Bestimmung des Kunstwerks erfordert „schlechthin allgemeine Anschauungen, in welchen die Individuen und Völker einen inneren Halt, einen Einheitspunkt ihres Bewußtseins“ haben. Das Kunstwerk hat diesen Sinn in besonderem Maße zu erfüllen, denn es soll als ein religiöses oder politisches

⁸⁹¹ Ebd.

⁸⁹² Ebd., S. 274.

⁸⁹³ Ebd., S. 274 f.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Bauwerk die Menschen in diesem Sinne „sammeln“. Durch die „religiösen Vorstellungen der Völker, wodurch dergleichen Werke dann zugleich einen bestimmteren Inhalt für ihren symbolischen Ausdruck erhalten“⁸⁹⁴. Hegel führt als Beispiel den alttestamentlichen Bericht des Turmbaus von Babel an, das „zur Vereinigung der Völker erbaut“ worden sei. Den Text der Genesis interpretiert er dahingehend, daß das Bauwerk sakralen und nicht hybriden Charakters war und es aus der Völkergemeinschaft entstanden ist.⁸⁹⁵

Als symbolische Kunst schlechthin gilt Hegel jedoch nicht der Turmbau zu Babel, sondern die gesamte „ägyptische Kunstanschauung“⁸⁹⁶. Zum ersten Mal in der Geschichte ist in „Ägypten fast jede Gestalt Symbol und Hieroglyphe, nicht sich selber bedeutend, sondern auf ein Anderes, mit dem sie Verwandtschaft und dadurch Bezüglichkeit hat, hinweisend.“⁸⁹⁷ Gestützt auf der Darstellung Aloys Hirts, der bereits in seiner *Geschichte der Baukunst* die Funktion der Pyramiden ausführlich erläutert hatte,⁸⁹⁸ entwickelt Hegel seine Vorstellungen über die symbolische Architektur der Ägypter. Insbesondere die Bedeutung und Funktion der Begräbnisstätten werden von ihm erörtert:

Die Totenbehäusungen der Ägypter bilden dadurch in diesem Sinne die frühesten Tempel, das Wesentliche, der Mittelpunkt der Verehrung ist ein Subjekt, ein individueller Gegenstand, der für sich selbst bedeutend erscheint und sich selber ausdrückt, unterschieden von seiner Behäusung, die somit als bloß dienende Hülle konstruiert wird. Und zwar ist es nicht ein wirklicher Mensch, für dessen Bedürfnis ein Haus oder Palast erbaut wäre, sondern

⁸⁹⁴ Ebd., S. 275.

⁸⁹⁵ So schreibt Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II, S. 276: „Das nächste Beispiel hierfür liefert uns die Sage vom babylonischen Turmbau. In den weiten Ebenen des Euphrat errichtet der Mensch ein ungeheures Werk der Architektur; gemeinsam erbaut er es, und die Gemeinsamkeit der Konstruktion wird zugleich der Zweck und Inhalt des Werkes selbst. Und zwar bleibt diese Stiftung eines gesellschaftlichen Verbandes keine bloß patriarchalische Vereinigung; im Gegenteil hat die bloße Familieneinheit sich gerade aufgehoben, und der in Wolken sich erhebende Bau ist das Sich-objektiv-Werden dieser aufgelösten früheren und die Realisation einer neuen erweiterten Einigung. Die Gesamtheit der damaligen Völker hat daran gearbeitet, und wie sie alle zueinander traten, um dies eine unermeßliche Werk zustande zu bringen, sollte das Produkt ihrer Tätigkeit das Band sein, das sie durch den aufgewühlten Grund und Boden, durch die zusammengefügte Steinmasse und die gleichsam architektonische Bebauung des Landes – wie bei uns es Sitte, Gewohnheit und die gesetzliche Verfassung des Staates tun – aneinanderknüpfte. Ein solcher Bau ist dann zugleich symbolisch, indem er das Band, das er ist, nur andeutet, weil er in seiner Form und Gestalt das Heilige, an und für sich die Menschen Vereinigende nur in äußerlicher Weise auszudrücken imstande ist.“

⁸⁹⁶ Hegels Fassung des „Symbols“ entspricht weithin dem Symbolbegriff der *Symbolik und Mythologie* seines Heidelberger Freundes Friedrich Creuzer – und auf die Verbindung mit ihm wird wohl Hegels Aufzeichnung einer Epoche der „symbolischen Kunst“ zurückgehen. Hegel wendet die symbolische Architektur jedoch nicht auf die klassische Antike, also römische und griechische Bauwerke an. Vielmehr bleibt sein Symbolbegriff an die Kunst des Orients gebunden. Vgl. auch Jaeschke: Hegel-Handbuch, S. 438 f.

⁸⁹⁷ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II, S. 461.

⁸⁹⁸ Hirt: Geschichte der Baukunst; Bd. I, S. 55.

V. Romantische Architekturvorstellungen

bedürfnislose Tote sind es, Könige, heilige Tiere, um welche unermeßliche Konstruktionen sich umherschließen.⁸⁹⁹

Die „Totenbehausungen der Ägypter“ bilden demnach eine Umschließung eines zu verehrenden Objekts. Dies erhält durch die Architektur eine besondere Bedeutung. Konstitutiv für die symbolische Kunst wird für Hegel die Differenz zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Materie und Gehalt. Dabei findet er vielfältige Wendungen, um die Funktion der Pyramiden zu verdeutlichen. Obgleich sie dem Betrachter als imposante Gebäude erscheinen, „staunenswert für sich existieren“, so stellen sie doch eigentlich nur „Schalen“ dar, die „einen Kern, einen abgeschiedenen Geist einschließen und zur Aufbewahrung seiner dauernden Leiblichkeit und Gestalt dienen“.⁹⁰⁰ Die Pyramiden faßt er als „ungeheure Kristalle“ auf, „welche ein Inneres in sich bergen und es als eine durch die Kunst produzierte Außengestalt so umschließen, daß sich ergibt, sie seien für dies der bloßen Natürlichkeit abgeschiedene Innere und nur in Beziehung auf dasselbe da.“⁹⁰¹ Die Funktion der symbolischen Architektur, wie sie Hegel an der Pyramide verdeutlicht, besteht darin, dem einbalsamierten Leichnam des Pharaos eine adäquate „architektonische Umhüllung“ zu bieten. Symbolisch ist sie deshalb, weil sie als ein „ungeheures Kristall“ eine kulturelle Funktion übernimmt. Sie verweist auf das „abgeschiedene Innere“. Daher führt Hegel weiter aus:

In diesen abgeschiedenen Toten, der für sich zur Darstellung gelangt, fällt deshalb alle Bedeutung; die Architektur aber, die bisher selbständig ihre Bedeutung in sich selbst als Architektur hatte, trennt sich jetzt ab und wird in dieser Scheidung dienend, während die Skulptur die Aufgabe erhält, das eigentliche Innere zu gestalten, obschon zunächst noch das individuelle Gebilde in seiner eigenen unmittelbaren Naturgestalt als Mumie festgehalten wird.⁹⁰²

Im Gegensatz zu der Skulptur, die das Innere eines Gebäudes schmückt, ist es Aufgabe der symbolischen Architektur als ein Bestattungsort zu dienen. Die Ägypter haben damit den Versuch unternommen, „sich selber klarzuwerden, sich also Aufschluß über ihr eigenes Verständnis“ zu geben. Diesen Gedanken führt Hegel folgendermaßen aus:

⁸⁹⁹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II, S. 292.

⁹⁰⁰ Ebd., S. 459.

⁹⁰¹ Ebd., S. 459 f.

⁹⁰² Ebd., S. 294.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Die selbständige symbolische Architektur aber gibt den Haupttypus ihrer großartigsten Werke ab, weil sich das menschliche Innere, das Geistige in seinen Zwecken noch nicht selbst erfaßt und zum Objekt und Produkt seiner freien Tätigkeit gemacht hat. Das Selbstbewußtsein ist noch nicht zur Frucht gereift, noch nicht fertig für sich, sondern treibend, suchend, ahnend, fort und fort produzierend, ohne absolute Befriedigung und deshalb ohne Rast. Denn erst in der dem Geiste gemäßen Gestalt befriedigt sich der in sich fertige Geist und begrenzt sich in seinem Hervorbringen. Das symbolische Kunstwerk dagegen bleibt mehr oder weniger grenzenlos.⁹⁰³

Bewußtseinsmäßig stellt also die Baukunst der Ägypter nicht eine vollendete Kunst dar. Ihre Architektur zeichnet sich dadurch aus, daß sie in geistiger Hinsicht noch nicht eine adäquate Gestalt gefunden hat. In ihr dokumentiert sich gleichsam eine unerfüllte geistige Tätigkeit.

In ihrer höchsten Vollendung zeigt die symbolische Baukunst jedoch die Tendenz, „den Übergang zur klassischen zu zeigen, indem sie die Skulptur von sich ausschließt und sich zu einem Gehäuse für andere, nicht unmittelbar selbst architektonisch ausgedrückte Bedeutungen zu machen anfängt.“ Hegel hält dabei fest, daß das „Unsichtbare bei ihnen eine vollere Bedeutung“ besitzt. Das „Tote gewinnt den Inhalt des Lebendigen selber“. Diese Dichotomie des Lebens und des Todes wird von Hegel präzise umschrieben:

Bei den Ägyptern aber tritt der Gegensatz des Lebendigen und Toten mit Macht hervor; das Geistige fängt an, sich vom Ungeistigen zu scheiden. Es ist die Aufstehung des konkreten individuellen Geistes, der im Werden ist. Die Toten werden daher als ein Individuelles festgehalten und damit gegen die Vorstellung des Hinüberfließens in das Natürliche, in die allgemeine Verschwebung, Verschwemmung und Auflösung befestigt und aufbewahrt. [...] Deshalb muß uns diese Ehre und Aufbewahrung der Toten als ein erstes wichtiges Moment für das Existieren geistiger Individualität gelten [...].⁹⁰⁴

Menschenbild und Totenkult der Ägypter erlauben es Hegel, Rückschlüsse auch auf deren Vorstellungen zur Baukunst zu ziehen. In seinen *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte* hebt er die Leistungen der ägyptischen Kultur gegenüber anderen Kulturen, wie etwa derjenigen der Inder, besonders hervor. Auch hier ist es vor allem die Vorstellung einer Postexistenz der Seele nach dem Tod.⁹⁰⁵ Die Seele besitzt eine über das Leben

⁹⁰³ Ebd., S. 286.

⁹⁰⁴ Ebd., S. 291 f.

⁹⁰⁵ Ders.: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. SW 12, S. 266: „Fürs erste ist hier das Wunderbare, das uns Herodot erzählt, auszuführen, daß nämlich die Ägypter die ersten gewesen seien, welche den Gedanken ausgesprochen, daß die Seele des Menschen unsterblich sei. Dies aber, daß die Seele untersterblich ist, soll heißen; sie ist ein anderes als die Natur, der Geist ist selbständig für sich. [...] Die Vorstellung, daß der Geist unsterblich ist, enthält dies, daß das menschliche Individuum einen

V. Romantische Architekturvorstellungen

hinausreichende Existenz. In seinen Ausführungen in den *Vorlesungen über die Ästhetik* wird dabei auch auf die Metempsychose eingegangen. Das Bestreben der Ägypter, auch den Leichnam einzubalsamieren, wird von Hegel als eine Handlung gedeutet, mit der der Versuch unternommen wird, auch dem Leichnam eine Existenz im Irdischen zu sichern.⁹⁰⁶ In der Baukunst erkennt Hegel dasselbe Bestreben. Auch das Bauwerk hat als äußere Hülle dem Leichnam eine Postexistenz zuzusichern.⁹⁰⁷

Für die klassische Baukunst hebt Hegel hingegen den Gesichtspunkt der „Zweckmäßigkeit“ heraus, und dies nicht im Gegensatz zur Schönheit, sondern in Einheit mit ihr. Der Zweck, dem sie gemäß ist, „ist Raumabgrenzung für ein geistiges, Göttliches, das sie beherbergend umschließen, schützen will“ – als Tempel. Von der pyramidalen Form der ägyptischen Kunst unterscheidet sich die klassische Architektur durch ihre Symmetrie:

Sie wird eine unorganische Umgebung, ein den Gesetzen der Schwere nach geordnetes Ganzes, dessen Formen dem streng Regelmäßigen, Geraden, Rechtwinkligen, Kreisförmigen, den Verhältnissen bestimmter Zahl und Anzahl, dem in sich selbst begrenzten Maß und der festen Gesetzmäßigkeit anheimfallen. Ihre Schönheit besteht in dieser Zweckmäßigkeit selber, welche, von der unmittelbaren Vermischung mit dem Organischen, Geistigen, Symbolischen befreit, obschon sie dienend ist, dennoch eine in sich geschlossene Totalität zusammenfügt, die ihren einen Zweck klar durch alle ihre Formen hindurch scheinen läßt und in der Musik ihrer Verhältnisse das bloß Zweckmäßige zur Schönheit heraufgestaltet.⁹⁰⁸

unendlichen Wert in sich hat. Das bloß Natürliche erscheint vereinzelt, ist schlechthin abhängig von anderem und hat seine Existenz in anderem: mit der Unsterblichkeit aber ist es ausgesprochen, daß der Geist in sich selbst unendlich ist. Diese Vorstellung wird zuerst bei den Ägyptern gefunden.“

⁹⁰⁶ Ebd., S. 267: „Dies nun scheint ihrer Vorstellung von der Unsterblichkeit nicht entsprechend zu sein, denn wenn die Seele für sich besteht, so ist die Erhaltung des Körpers etwas Gleichgültiges. Dagegen kann man wiederum sagen, daß, wenn die Seele als fortdauernd gewußt wird, dem Körper, als ihrem alten Wohnsitze, Ehre erwiesen werden müsse.“

⁹⁰⁷ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. II, S. 292: „Die ältesten Grabmäler nun finden wir in Ägypten als die Pyramiden. Was zunächst beim Anblick dieser staunenswerten Konstruktionen in Verwunderung setzen kann, ist ihre unermeßliche Größe, die sogleich zu der Reflexion über die Dauer der Zeit und die Mannigfaltigkeit, Menge und Ausdauer menschlicher Kräfte führt, welche dazu gehörten, dergleichen kolossale Bauten zu vollenden. Von seiten ihrer Form dagegen bieten sie sonst nichts Fesselndes dar; in wenigen Minuten ist das Ganze überschaut und festgehalten. Bei dieser Einfachheit und Regelmäßigkeit der Gestalt hat man denn lange über ihren Zweck gestritten.“ Hegel steht mit seiner Hervorhebung der ägyptischen Kultur auch in einem Gegensatz zu Winckelmann, der der ägyptischen Kultur nicht die Qualität der griechischen zuschrieb. Dies begründet Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 46 folgendermaßen: „Die Ägypter haben sich nicht weit von ihrem ältesten Stil in der Kunst entfernt, und dieselbe konnte unter ihnen nicht leicht zu der Höhe steigen, zu welcher sie unter den Griechen gelangt ist; wovon die Ursache teils in der Bildung ihrer Körper, teils in ihrer Art, zu denken, und nicht weniger in ihren sonderlich gottesdienstlichen Gebräuchen und Gesetzen, auch in der Achtung und in der Wissenschaft der Künstler kann gesucht werden.“

⁹⁰⁸ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*; Bd. II, S. 303.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Im Gegensatz zur symbolischen Baukunst, wie sie Hegel mittels der ägyptischen Pyramide beschreibt und die das „dem Tode zum Trotz seiner äußeren Naturgestalt nach Erhaltene umschloß“, ist in der klassischen Kunst „das Geistige *abgesondert* von dem Bauwerk *für sich selber* da, und die Architektur begibt sich in den Dienst dieses Geistigen, das die eigentliche Bedeutung und den bestimmenden Zweck ausmacht.“⁹⁰⁹ Im Rückblick auf die symbolische Kunst wird sie als „absolute Vereinigung“⁹¹⁰ dessen bestimmt, was dort getrennt ist: Form und Inhalt, Begriff und Realität sind im klassischen Bauwerk zu einer Einheit geworden. Die klassische Architektur offenbart somit das Geistige in sinnlicher Weise und macht somit „den Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunst aus.“⁹¹¹

Zur klassischen Architektur zählten Hegel zufolge „bei den Griechen die öffentlichen Gebäude, Tempel, Säulengänge und Hallen zum Aufenthalte und Herumgehen bei Tage, Zugänge, wie z.B. der berühmte Hinaufweg zur Akropolis in Athen“. Bei der römischen Baukunst sind es für Hegel vor allem „die Privatwohnungen“ bzw. die Villen, die Kaiserpaläste, öffentliche Bäder, Theater, Zirkus, Amphitheater“⁹¹². Auffallend sind für Hegel nunmehr die Unterschiede zwischen der klassischen und der symbolischen Architektur: Erstere scheint „freier zu sein als die symbolische“, die

die organischen Formen aus der Natur her ergreift, ja freier als die Skulptur, die genötigt ist, die vorgefundene menschliche Gestalt aufzunehmen, und sich an sie und ihre gegebenen allgemeinen Verhältnisse bindet, während die klassische Architektur ihre Form und deren Figuration dem Inhalt nach aus geistigen Zwecken und in betreff der Gestalt aus dem menschlichen Verstande ohne direktes Vorbild erfindet.⁹¹³

Der griechische Tempel wird von Hegel als Paradigma angeführt. Er bietet dem Betrachter einen „befriedigenden, sozusagen sättigenden Anblick“⁹¹⁴. Der griechische Bau wird ihm zum Gegensatz zur mittelalterlichen Baukunst dadurch bestimmt, daß er eine in sich ruhende Statik besitzt:

Nichts strebt empor, sondern das Ganze streckt sich geradeaus breit hin und weitet sich aus, ohne sich zu erheben. Um die Front zu überschauen, braucht sich das Auge kaum absichtlich

⁹⁰⁹ Ebd., S. 304.

⁹¹⁰ Ebd.

⁹¹¹ Ebd.

⁹¹² Ebd.

⁹¹³ Ebd.

⁹¹⁴ Ebd. S. 318.

V. Romantische Architekturvorstellungen

in die Höhe zu richten, es findet sich im Gegenteil in die Breite gelockt, während die mittelalterliche deutsche Baukunst maßlos fast hinaufstrebt und sich aufwärts hebt.⁹¹⁵

Hingegen verortet Hegel die römische Baukunst zwischen die griechische und christliche. Sie wird daher als eine „Mittelform“ bezeichnet. Als prägnantes Moment dieser Architektur wird die „Erfindung des Wölbens“ und der kreisförmige Bau angesehen. Sie hatte im Gegensatz zur griechischen Baukunst eine „ganz andere Ausdehnung und einen anderen Charakter als die griechische“.⁹¹⁶ Denn die Griechen „zeichneten sich bei durchgängiger Zweckmäßigkeit dennoch durch künstlerische Vollendung in dem Adel, der Einfachheit sowie in der echten Zierlichkeit ihrer Zieraten aus; die Römer dagegen sind künstlich zwar im Mechanischen, doch reicher, prunkender und von geringerem Adel und Anmutigkeit.“⁹¹⁷

Den letzten Teil von Hegels historischer Betrachtung der Entwicklung der Baukunst nimmt die „romantische Architektur“ ein. Als Paradigma der „romantischen Baukunst“ behandelt Hegel die „gotische“. Als „Hauptcharakter“ der „gotischen Architektur sieht er ihre Unabhängigkeit von dem Zweck, dem Menschen zu dienen: „Die gotischen Kirchen sind Werke für sich, die Menschen verlieren sich darin wie Punkte.“ Und: „Die Menschen mit ihrem Treiben verlieren sich in diesem Grandiosen.“ Die Zweckmäßigkeit des klassischen Tempels sei „beim Gotischen Nebensache“. Dies zeigt sich ihm auch in der „Naturform“ des gotischen Gewölbes: Sie erinnert ihn an das „Gewölbe eines Waldes, das Schauerliche, zur Betrachtung Einladende. Diesen Charakter hat der Spitzbogen, das Zusammenstoßen der Säulen. Es ist die Weise, wie Baumzweige zusammenkommen und sich zum Gewölbe verzweigen“ – hier freilich zu einem Gewölbe, das „für die Innerlichkeit bestimmt ist“⁹¹⁸. Es ist eine „religiöse Architektur“, in der sich die „*selbständige* und die *dienende Baukunst* vereinigen“. In ihr erkennt man, daß „das eigentümlich Zweckmäßige für den christlichen Kultus sowie das Zusammenstimmen der architektonischen Gestaltung mit dem inneren Geist des Christentums“⁹¹⁹ zusammenfällt. Die sich in einem solchen Gebäude ausdrückende Mittel-Zweck-Relation definiert Hegel folgendermaßen:

Durch nichts wird solches Gebäude vollständig ausgefüllt, alles geht in die Großheit des Ganzen auf; es hat und zeigt einen bestimmten Zweck, aber es erhebt sich in seiner

⁹¹⁵ Ebd.

⁹¹⁶ Ebd., S. 329.

⁹¹⁷ Ebd.

⁹¹⁸ Ebd.

⁹¹⁹ Ebd., S. 330.

V. Romantische Architekturvorstellungen

Grandiosität und erhabenen Ruhe über das bloß Zweckdienliche zur Unendlichkeit in sich selber hinaus. Diese Erhebung über das Endliche und einfache Festigkeit macht die eine charakteristische Seite aus.⁹²⁰

Der romantischen Kirchenarchitektur liegt das *ganz geschlossene* Haus zugrunde. Wie Hegel nämlich den „christlichen Geist“ als den religiösen Glauben der Innerlichkeit bezeichnet, so „wird das Gebäude der in sich allseitig begrenzte Ort für die Versammlung der christlichen Gemeinde und deren innere Sammlung.“⁹²¹ Es ist die „Sammlung des Gemüts in sich, welche sich räumlich abschließt“. Demgegenüber steht die „Andacht des christlichen Herzens“ die eine „Erhebung über das Endliche“ darstellt, „so daß nun diese Erhebung den Charakter des Gotteshauses bestimmt.“ In der „Erhebung des Gemüts“ wird die „Beschränktheit des Daseins und eine Versöhnung des Subjekts mit Gott“ vollzogen, die „eine Vermittlung *unterschiedener* Seiten zu sein und derselben in sich konkret gewordenen Einheit“⁹²² darstellt. Dieser Form religiöser Andacht, die zu einer Erhebung des Gemüts führt, soll auch die Baukunst dienen. Ihr Zweck erfüllt sich darin, daß sie die religiöse Haltung des Menschen bestärkt und zur „subjektiven Andacht des Gemüts in seiner Vertiefung in die innerste Partikularität und in seiner Erhebung über alles einzelne und Endliche“ führt. Daher sind die mittelalterlichen Sakralbauten in sich abgeschlossen und „im Innern abgesondert von der Natur durch rings umschlossene Räume, düster und ebensosehr ins kleinste ausgeführt als erhaben und ungemessen emporstrebend.“⁹²³ Ihre Aufgabe ist es, „in der Gestalt und Anordnung ihres Gebäudes den Inhalt des Geistes, als dessen Umschließung das Gebäude dasteht, soweit dies architektonisch möglich ist, hindurchscheinen und die Form des Äußeren und Inneren bestimmen zu lassen“⁹²⁴. In der Weite und Größe des Gebäudes „verlieren sich die Individuen mit ihrem Treiben“, denn

sie erstäuben wie Punkte in diesem Grandiosen, das Momentane wird nur in seinem Vorüberfliehen sichtbar, und darüberhin erheben sich die ungeheuren, unendlichen Räume in ihrer festen, immer gleichen Form und Konstruktion.⁹²⁵

Der Sakralbau gewinnt damit eine „von der bloßen Zweckmäßigkeit unabhängige Bedeutung, welche sie durch räumliche architektonische Formen auszudrücken sich

⁹²⁰ Ebd.

⁹²¹ Ebd., S. 332.

⁹²² Ebd., S. 335.

⁹²³ Ebd., S. 341.

⁹²⁴ Ebd., S. 335.

⁹²⁵ Ebd., S. 341.

V. Romantische Architekturvorstellungen

getrieben findet.“⁹²⁶ Der Raum muß daher Hegel zufolge so gestaltet sein, daß er nicht ein „abstrakt gleicher, leerer Raum“ ist. Kreisförmige oder quadratische Formen, wie sie Hegel bei den antiken Tempeln entdeckt, wären dem Ort nicht angemessen, denn die Erhebung des Gemüts des Betrachters „vom Irdischen zum Unendlichen, zum Jenseits und Höheren wäre in dieser leeren Gleichheit eines Vierecks architektonisch nicht ausgedrückt.“⁹²⁷ Damit besitzt sie auch einen grundsätzlich anderen Charakter als die antike Baukunst. Hegel führt daz aus:

Der Eindruck, welchen deshalb die Kunst jetzt hervorzubringen hat, ist im Unterschiede der heiteren Offenheit griechischer Tempel einerseits der Eindruck dieser Stille des Gemüts, das, losgelöst von der äußeren Natur und Weltlichkeit überhaupt, sich in sich zusammenschließt, andererseits der Eindruck einer feierlichen Erhabenheit, die über das verständig Begrenzte hinausstrebt und hinwegragt. Wenn daher die Bauten der klassischen Architektur im ganzen sich breit hinlagern, so besteht der entgegengesetzte romantische Charakter christlicher Kirchen in dem Herauswachsen aus dem Boden und Emporsteigen in die Höhe.⁹²⁸

Die unterschiedlichen Eindrücke, die die romantische gegenüber der antiken Baukunst evoziert, werden von Hegel festgehalten. Gegenüber der Heiterkeit eines „offenen“ antiken Tempels, ruft die romantische Architektur aufgrund ihrer Geschlossenheit den Eindruck des „Feierlich-Erhabenen“ hervor. Diese Architektur stellt einen in sich geschlossenen Raum dar, der das Gemüt des Betrachters besonders bewegt. Gleichwohl weist ein solcher Raum auch auf etwas Transzendentes hin. In dieser Architektonik erblickt Hegel nämlich ein „Vergessen der äußeren Natur und der zerstreuenen Betriebsamkeiten und Interessen der Endlichkeit“. Da die „innere Andacht und Erhebung“ in diesen Bauwerken „nicht mehr außen in offenen Hallen oder vor den Tempeln können vollbracht werden“, sondern im „Innern des Gotteshauses“ sich befinden, so ist auch die architektonische Form im Gegensatz zur griechischen Architektur nunmehr eine andere:

Wenn daher bei dem Tempel der klassischen Architektur die äußere Gestalt die Hauptsache ist und durch die Säulengänge unabhängiger von der Konstruktion des Inneren bleibt, so erhält dagegen in der romantischen Architektur das Innere der Gebäude nicht nur eine wesentlichere Wichtigkeit, da das Ganze nur eine Umschließung sein soll, sondern das Innere scheint auch

⁹²⁶ Ebd.

⁹²⁷ Ebd., S. 335.

⁹²⁸ Ebd., S. 332.

V. Romantische Architekturvorstellungen

durch die Gestalt des Äußeren hindurch und bestimmt die speziellere Form und Gliederung desselben.⁹²⁹

Die Relation zwischen Innerem und Äußerem verändert sich also je nach der Eigenheit eines Gebäudes. Drückt sich in der griechischen Architektur weniger etwas „Innerliches“ aus, so wird in der romantischen Architektur das Moment der Innerlichkeit bedeutsam. Hegel verwahrt sich jedoch gegen eine mystifizierende Bedeutung der mittelalterlichen Architektur, die für ihn gegen die Rationalität des Baus verstößt und ihm nur als eine „trübere Ahndung des Vernünftigen“⁹³⁰ erscheint.

Hegels Architekturvorstellungen stellen eine historisch ausgerichtete Betrachtung der Architektur dar. Gegenüber Friedrich Schlegels Reisebriefen, in denen vor allem die Gegensätzlichkeit von deutscher Burgenlandschaft und der Pariser Architektur erörtert wurde, wendet sich Hegel der antiken und mittelalterlichen Architektur zu. Mit seiner Gliederung in symbolische, klassische und romantischen Architektur bietet seine Darstellung eine geschichtsphilosophische Deutung der Baukunst der Völker. Das Proprium der Architektur aller Epochen sieht er jedoch in der Umschließung der geistigen Gestalt, in der Spannung von Äußerlichkeit und freier Geistigkeit.

⁹²⁹ Ebd., S. 334.

⁹³⁰ Ebd., S. 339.

VI. Schlußbetrachtung

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit war es, Architekturvorstellungen der Goethezeit zu untersuchen. Es wurden Schriften, die zwischen der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts und dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts entstanden sind, ausgewertet. In der Abfolge dieser Studien wurden Texte interpretiert, die in der Forschung bislang unberücksichtigt geblieben sind. Die unterschiedlichsten Architekturvorstellungen der Autoren wurden erkennbar. In den Texten wurden Reflexionen über die Bedeutung der Baukunst als einer „schönen“ Kunst angestrengt (Johann Georg Sulzer, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling), ihre Gesetzmäßigkeiten ergründet (August Wilhelm Schlegel, Goethe), ihre ästhetische Wirkung auf den Menschen reflektiert (Johann Gottfried Herder, Cay Lorenz Hirschfeld), ihre Geschichtlichkeit analysiert (Hegel), und unterschiedlichste ästhetische und historische Vorstellungen über einzelne Gebäude entwickelt (Johann Jacob Wilhelm Heinse, Wilhelm von Humboldt, Karl Philipp Moritz, Friedrich Schlegel). Es zeigte sich, daß nicht nur ein ästhetisches Interesse an der Baukunst im achtzehnten Jahrhundert existierte, sondern daß sie in philosophischer und historischer Hinsicht eine besondere Bedeutung erlangte. Darüber hinaus zeigte sich, daß oftmals dieselben Motive und Vorstellungen von Autoren aufgegriffen wurden, so daß sich in diesem Sinne auch von einem Diskurs sprechen läßt. Die Bedeutung der Architektur für die Kunsterfahrung wurde erstmals von Herder in seinem *Vierten Kritischen Wäldchen* betont, von Goethe in seinem Essay *Von deutscher Baukunst* aufgegriffen und zuletzt von Friedrich Schlegel in seinen Reisebriefen aus Frankreich reflektiert. Daß diese nicht nur eine dem bloßen Bedürfnis des Menschen dienende Kunst ist, wurde vor allem von Sulzer, Herder, Goethe und August Wilhelm Schlegel hervorgehoben. Bereits Sulzer hat zur Mitte des Jahrhunderts mit seiner Bestimmung, daß die Baukunst ein Werk des „Genies“ sei, und den „Geschmack“ des Menschen anspricht, diese Entwicklung eingeleitet. Mit dem Begriff einer „poetischen Baukunst“, den offensichtlich Goethe geprägt und den Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen aufgegriffen hat, avancierte sie in ästhetischer Hinsicht zu einer bedeutenden Kunst. Im folgenden sollen die Ergebnisse der Untersuchung resümierend dargestellt werden.

Der Gang der Untersuchung ging von einer „Historischen Grundlegung“ aus. Es wurde eine Begriffsbestimmung der „Baukunst“ geboten, die zunächst auf die Etymologie des Begriffs einging. Von der antiken Begriffsbestimmung (Aristoteles, Platon, Vitruv) bis zum achtzehnten Jahrhundert (Adelung, Grimm) wurde die Semantik des Begriffs untersucht. Es zeigte sich in diesem Kapitel, daß Architektur, Architectura, Baukunst beziehungsweise

VI. Schlußbetrachtung

Architekt und Baumeister als Synonyme verwendet wurden. Aus den Begriffsbestimmungen ging hervor, daß die Baukunst bereits vor dem eigentlichen Untersuchungsraum dieser Arbeit als eine *ars* aufgefaßt wurde.

In einem Überblick über die literarischen Architekturvorstellungen von der Antike bis zum achtzehnten Jahrhundert wurden weitere Aspekte vertieft. Die Architektur wurde im siebzehnten Jahrhundert vor allem mit theologischen Vorstellungen in Verbindung gebracht. Analog zu Gott als einen göttlichen Baumeisters (*deus architectus mundi*) vollzieht der irdische Baumeister (*architectus secundus deus*) sein Werk. Die Baukunst wurde somit nicht nur unter einem theologischen, sondern auch kosmologischen Gedanken reflektiert. Das letzte Kapitel des ersten Teils untersuchte einzelne Enzyklopädie-Artikel auf ihre Architekturvorstellungen. Hier zeigten sich unterschiedliche philosophische Auffassungen: Während noch in der Enzyklopädie Johann Heinrich Zedlers die Architektur nur hinsichtlich ihrer Anwendungsgebiete vorgestellt wurde, boten die Enzyklopädie-Artikel der *Encyclopaedia Britannica* und der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts wesentlich weitergehende Bestimmungen. So wurde in ersterer vor allem ein sensualistischer Aspekt betont. Architektur wurde als eine Kunst vorgestellt, die vor allem auf die Augen des Betrachters einwirkt. Ihre Betrachtung führt zu angenehmen Empfindungen („agreeable feelings“). Der Verfasser bezeichnete sie nicht mehr als eine mechanische Kunst („mechanical art“), sondern als eine Kunst, die auf das Geschmackempfinden des Menschen einwirkt („Architecture as a object of taste“).

In der *Encyclopédie* wurde neben einer ausführlichen Darstellung der Geschichte der Baukunst, die sich vor allem auf die Antike und das Mittelalter konzentrierte, ihre Bedeutung für das Wohl des Menschen betont. Als eine sowohl nützliche als auch schöne Kunst soll sie dem Menschen nicht nur eine angenehme Lebensführung garantieren, sondern auch sein ästhetisches Empfinden erweitern. Die umfangreichste Bestimmung bot hingegen die *Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Kuenste* von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber. Ihre Ausführungen betrafen nicht nur die Geschichte der Architektur, sondern auch ihre gesellschaftlich-politische Bedeutung. Als eine Kunst, die das Allgemeinwohl eines Volkes betrifft, sollte sie auch von der Staatsführung in ihre Überlegungen mit aufgenommen werden. In diesem Artikel wurde die Baukunst aber auch als ein ästhetisches Phänomen betrachtet. In Anlehnung an die idealistische Philosophie Kants und Schillers betonte der Verfasser dieses Artikels, daß sie auf das „Gemüth“ des Menschen einwirken kann. Sie führt zu einem „Spiel“ der Einbildungskraft. Von ihr kann der Betrachter die unterschiedlichsten Ideen und Vorstellungen erhalten.

VI. Schlußbetrachtung

Das darauffolgende Kapitel bestand aus Analysen von Texten von Johann Georg Sulzer, Cay Lorenz Hirschfeld, Johann Gottfried Herder und Johann Wolfgang von Goethe. Unterschiedlichste Architekturvorstellungen drückten sich auch in deren Werken aus.

In dem Artikel „Baukunst“ der *Allgemeinen Theorie der schoenen Kuenste* von Johann Georg Sulzer wurden typische Merkmale der Aufklärungsästhetik erkannt. Kunst wurde vor allem unter dem Gedanken der Perfektibilität reflektiert. Die Architektur sollte demnach zur Veredlung und moralischen Besserung des Menschen führen. Neben der Erfüllung eines Zwecks, nämlich zur Annehmlichkeit des menschlichen Lebens beizutragen, wurde ihr eine besondere ästhetische Bedeutung beigemessen. Durch das Studium der Architektur kann der Mensch sein Urteilsvermögen verbessern. In seinem Wörterbuch stellte Sulzer die Architektur als eine Kunst vor, die nur durch das „Genie“ zu einer „geschmackvollen“ und „schönen Kunst“ werden kann. Erst durch dieses wird ein Bauwerk zu einem geschmackvoll gestalteten Werk, das den Betrachter durch seine wohlgestaltete Form anspricht.

Einen gänzlich anderen Charakter besaßen die Ausführungen Cay Lorenz Hirschfelds in seiner *Theorie der Gartenkunst*. In dieser entwickelte er eine empfindsame Ästhetik der Gartenbaukunst. Das Wechselspiel der menschlichen Anschauung und Einbildungskraft auf der einen Seite und den Gartengebäuden auf der anderen Seite wurde von ihm ausführlich dargestellt. Seine Ausführungen zielten auf eine Typologie der Gartengebäude: Gebäude wie Ruinen und antike Tempel lösen, bedingt durch ihre Positionierung im Garten, im Betrachter die unterschiedlichsten Regungen aus. Der Mensch bildet sich dabei durch die Architekturbetrachtung, da sie ihm Vorstellungen von Ordnung, Symmetrie und Schönheit vermittelt.

Auch Johann Gottfried Herder betonte in seinem *Vierten Kritischen Wäldchen*, daß die Architektur zur Bildung des Menschen beiträgt. In seinen pädagogisch-didaktischen Ausführungen stellte er die Architektur als eine „perspektivische“, also vor allem „räumliche“ Kunst vor, an der ein junger Mensch sein „Auge“ bilden kann. Auch Herder betonte wie Hirschfeld den Gedanken, daß die Architekturbetrachtung dem Menschen Vorstellungen vermitteln kann. Als eine Kunst, in der sich ein „erhabener Gedanke“ ausdrückt, kann durch sie der Mensch zur Philosophie geführt werden. Durch die unmittelbare Anschauung eines Gebäudes wird die Urteilsfähigkeit gebildet. Die Architektur stellt unter den Künsten das erste Objekt ästhetischer Erfahrung für ihn da.

Johann Wolfgang von Goethe berührte hingegen in seinem Essay *Von deutscher Baukunst* sehr verschiedene Aspekte. Im Rahmen einer Analyse dieses Essays wurde vor allem die Ästhetik des Aufsatzes dargestellt. Beleuchtet wurde die Geniethematik, die vor

VI. Schlußbetrachtung

allem religiös beziehungsweise mythisch bestimmt war (Babel-, Epiphanie-, Prometheusthematik), und der Begriff der charakteristischen Kunst.

In den Kapiteln IV.1 bis IV.5 wurden Texte untersucht, die zwischen 1770 und 1800 verfaßt worden sind. Auch hier zeichnen sich unterschiedlichste Betrachtungsweisen ab. In Heines Vorstellungen über Bauwerke spielt das Erlebnis der Innenarchitektur eine große Rolle. Der Raum wird dabei unterschiedlich gedeutet. Im Straßburger Münster vollzieht sich für ihn eine Symbiose antiker und gotischer Architektur. Das Pantheon wird für ihn hingegen zu einem Erlebnis, in dem der Raum dem Betrachter den Eindruck der Zeitlosigkeit vermittelt. Zwei weitere Betrachtungen stehen damit im Zusammenhang: Architektur wird als etwas Immaterielles gedeutet. Sie wird in der Anschauung zu etwas Lebendigen. Und sie wird kausal auf einen göttlichen Ursprung zurückgeführt. Damit gehört sie nicht mehr dem Bereich mimetischer Künste an. Das Innere der von Palladio erbauten Kirche S. Giorgio Maggiore in Venedig wird ihm hingegen zu einer Erkenntnis der symmetrischen Gestaltungsmöglichkeiten der Kirchenarchitektur.

In der *Reise eines Deutschen in Italien* von Karl Philipp Moritz werden neben der Schilderung sinnlicher Eindrücke, die Gebäude dem Betrachter bieten, vor allem historische, und religionshistorische Überlegungen angestrengt. So wird der Petersdom nicht nur in seiner äußeren Gestalt geschildert, sondern auch seine historisch-politische Bedeutung ermittelt. Er symbolisiert die Macht der katholischen Kirche, die für eine Überwindung der heidnischen Kulte von Moritz vorgestellt wird. Stehen antike Tempel für eine polytheistische Religionsauffassung, so symbolisiert der Petersdom die Bedeutung der monotheistischen Religion. Die Beziehung zwischen Religion und Kunst wird reflektiert. Sollen die protestantischen Kirchen mit ihrem Gottesdienst vor allem eine didaktisch-moralische Funktion erfüllen, so erinnern die katholischen Kirchen mit ihrer inneren Ausgestaltung und ihrer Eucharistiefiern an die antike Tempeltradition. Sind erstere puristisch gestaltet, so hat die römisch-katholische Kirche in ihren Bauten durch die Eucharistiefier noch den rituellen Charakter der antiken Religion neben der Erbauung und Belehrung beibehalten. Moritz begründete seinen Gedanken damit, daß der katholischen Religion grundsätzlich mehr ein „sinnlicher“ als ein abstrakt „spekulativer Religionsbegriff“, wie sie die protestantische Religion auszeichnet, zugrunde liege. Dementsprechend korrespondiert mit der „sinnlichen“ Religion der katholischen Kirche auch die Pracht der katholischen Sakralbauten. Die Kunst der katholischen Religion, so konstatiert Moritz, hat in historischer Hinsicht die antike Kunst „verdunkelt“. Die Gebäude des antiken Mysterienkults und die zeitgenössischen Kirchenhäuser werden als Symbole

VI. Schlußbetrachtung

historischer Vorgänge von Moritz gewertet. Die dem antiken eleusinischen Mysterienkult dienenden Tempel von Ephesus und die ebenfalls dem antiken, mehr naturverbundenen Mysterienkult zugehörenden delphischen Tempel sind durch den „Alleinherrschaftsanspruch“ der katholischen Kirche vollständig verdrängt worden: Die für den antiken polytheistischen Glauben errichteten Tempel haben durch den für die katholische, monotheistische Religion als Kunstwerk errichteten Petersdom ihre Bedeutsamkeit vollständig verloren. Der Petersdom wird als ein historisches Kunstwerk gedeutet, das diese religionsgeschichtliche Entwicklung gleichsam symbolisch „verkörpert“.

Gegenüber Moritz' philosophischen Überlegungen zeichnen sich Johann Jacob Volkmanns *Historisch-kritische Nachrichten* dadurch aus, daß sie dem „denkenden und empfindenden Reisenden“ Aufschluß über die Altertümer geben wollen. Auf diesen Lesertyp ist seine Darstellung ausgerichtet: Er will dem gebildeten Laien nicht nur sachliche Informationen zu den einzelnen Bauwerken bieten, sondern auch den seelisch dazu disponierten Betrachter durch einfühlsame Beschreibungen der historischen Dokumente in eine angemessene Stimmung versetzen. Der unmittelbaren Betrachtung von Kunstwerken sollen seine Ausführungen eine didaktische Hilfe bieten. Volkmann erwähnt in seinem Reiseführer eine Vielzahl von Gebäuden. Von den antiken über die mittelalterlichen bis hin zu zeitgenössischen Bauwerken. Aber auch weitere antike Werke werden in den *Historisch-kritischen Nachrichten* erwähnt. Er bewertet sie als Kunstwerke, die aufgrund ihrer Substanz die Jahrhunderte überdauert haben. Zum Vergnügen des Volkes in der Antike errichtet, aber durch politische und kriegerische Ereignisse zerstört, haben sie aus seiner Sicht nichts von ihrem ästhetischen Wert verloren. In Anlehnung an Winckelmanns Ästhetik wird die Bedeutung dieser antiken Monumente betont. In der griechischen Antike wurde diese Kunst zu einer Vollkommenheit geführt, die als Vorbild auch für die nachfolgenden Epochen diene.

In seinem Essay *Über das antike Amphitheater von Sagunt* thematisierte Wilhelm von Humboldt die Gegensätzlichkeit antiker und moderner Theaterkultur. Er nahm das spanische Amphitheater von Sagunt zum Anlaß, die Veränderung des Theaters von der Antike bis zur Gegenwart darzustellen. Das antike Amphitheater bot dem Betrachter eine „lebendige“ und „anschauliche“ Form für den Betrachter ein Stück zu genießen. Der von Humboldt als „künstlich“ dargestellte technische Fortschritt des achtzehnten Jahrhunderts wird der natürlichen Einfachheit der antiken Bühne entgegengesetzt. In Humboldts Essay wird aber auch ein politisch-gesellschaftlicher, ja „zeitkritischer“ Aspekt deutlich. Das Theater der Alten dient nicht nur einem ästhetischen Interesse, sondern auch zur

VI. Schlußbetrachtung

Verständigung über politisch-gesellschaftlich relevante Themen. Den Hintergrund dieser Vorstellung bildet der Gedanke, daß das griechische Volk ein freies Volk war. Humboldt versteht das antike Theater der Griechen als einen Ort, an dem Freiheit zumindest in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht vollzogen wurde. Seine Ausführungen messen daher an einem idealisch entworfenen Theaterbild der Griechen die zeitgenössische Bühne.

Goethes Ausführungen über Andrea Palladio in seiner *Italienischen Reise* und seinem Baukunst-Aufsatz von 1795 zeigen hingegen weniger eine rezeptionsästhetische als vielmehr eine produktionsästhetische Bestimmung der Baukunst. In dem letztgenannten Aufsatz entwickelte er ein dreistufiges Modell, nach der die Materie eines Bauwerks zu behandeln ist. Im ersten Schritt wird das Material vom Künstler auf seine Bedeutsamkeit hin geprüft. Der erste Zweck, den Goethe als „nächsten Zweck“ in seiner Hierarchisierung bezeichnet, läßt sich bereits durch einfache Mittel erreichen. Wenn jedoch das Bauwerk ästhetisch anspruchsvoll gestaltet werden soll, dann muß es auch ein sinnlich-harmonisches Ganzes darstellen. Das zu einem harmonischen, in sich stimmigen Ganzen gestaltete „Bauwerk“ affiziert jedoch nicht nur das Auge des Betrachters. Vielmehr spricht es noch einen weiteren menschlichen Sinn an. Als ein wohl proportionierter Raum soll das Kunstwerk auf dieser zweiten Stufe auch in somatischer Hinsicht vom Besucher „erfahren“ werden. Auf dieser höchsten Stufe wird erst eine vollständige Saturierung der Sinne durch die Baukunst hervorgerufen. Nicht mehr durch eine handwerksmäßige Bearbeitung des Stoffes wird dies erreicht, sondern durch ein Genie. Deziert verlangt Goethe ein größeres Vermögen des Künstlers. Das durch ein Genie hervorgebrachte Kunstwerk zeichnet sich dabei durch einen besonderen ästhetischen Rang aus. Es ist dies die „Fiktion“, der „poetische Teil der Baukunst“, „in welchem, die Fiktion eigentlich wirkt“, den das Genie hervorbringt. Die Fiktion entsteht aus dem Zusammenwirken von Scheinbarem und Wesentlichem. Es bezeichnet die Übertragung einer natürlichen Form in ein künstlerisches Material.

Im letzten Kapitel dieser Untersuchung wurden Forsters *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*, die *Phantasien über die Kunst* und *Franz Sternbalds Wanderungen* von Tieck und Wackenroder, Friedrich Schlegels Reisebriefe über Frankreich, August Wilhelm Schlegels, Friedrich Wilhelm Joseph Schellings und Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen auf ihre Architekturvorstellungen hin untersucht.

In dem erstgenannten Werk kommt der Beschreibung des Kölner Doms eine besondere Bedeutung zu. Forsters Deutung des Doms als ein erhabenes Kunstwerk, die Hervorhebung

VI. Schlußbetrachtung

subjektiver Empfindungen, die dieses im Menschen auslöst, sowie der Vergleich des Doms mit der antiken, griechischen Baukunst zeugt von einer bereits romantischen Architekturvorstellung. Tieck und Wackenroders Architekturästhetik zeigt noch weitergehende Bestimmungen: Das Bauwerk wird theozentrisch gedeutet. Im irdischen Kunstwerk drückt sich ein Bezug zur Transzendenz aus. Das Gebäude dient als ein Sammlungsort für die Gemeinde. Das aus Stein errichtete Werk ist Symbol des gläubigen Volkes, der Gesamtkirche, des *corpus Christi mysticum*.

Aufschluß über Friedrich Schlegels Architekturvorstellungen bieten zwei Reiseberichte: *Die Reise nach Frankreich* und die *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, die Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich 1805*. Der Deutschland verlassende Schlegel deutet die Architektur in einem nationalen Sinne. Sie weist auf die Einheit und den Ursprung der deutschen Nation hin. Mit der Burgenarchitektur ist Schlegel zufolge aber auch eine ganz spezifische Lebensweise verbunden. Sie zeugt nicht nur von einem idealen Kunst-, sondern auch von einem idealen Lebensverständnis, das er in der mittelalterlichen Epoche entdeckt. Auf dem Hintergrund der napoleonischen Besetzung Deutschlands wird die Architektur unter dem Gedanken des Nationalen und auch Christlichen reflektiert. Der Kölner Dom wird als ein Dokument einer christlichen Kunstauffassung gedeutet, den die zeitgenössische Kunst nicht besitzt. Er weist in symbolischer Hinsicht auf das ästhetische und religiöse Empfinden einer Nation hin.

Gegenüber diesen historischen und religiösen Vorstellungen bieten August Wilhelm Schlegels Ausführungen über die Baukunst im Rahmen seiner Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* eine eher philosophische Betrachtungsweise. Er stellt die Architektur als eine schöne Kunst vor. Sie soll nicht nur als eine mechanische, sondern als eine poetische, die einen symbolischen Gehalt besitzt, angesehen werden. Dabei wird die romantische Vorstellung, daß die Künste in einem inhärenten Zusammenhang stehen von ihm reflektiert. Die Architektur weist in diesem Sinne eine besondere Nähe auch zur Malerei und Plastik auf. In ihr, die nicht als eine mimetische Kunst bestimmt wird, zeigt sich ein transzendentes Moment. In Rückgriff auf platonische Vorstellungen drückt sich in einem Bauwerk eine Idee aus. Sie bestimmt ihre reale, mechanische Ausführung. Die Bezeichnung der Architektur als einer „poetischen Baukunst“ drückt diese Vorstellung am deutlichsten aus. Schlegel greift auf die Vorstellung einer „poetischen Baukunst“, die Goethe in seinem Aufsatz *Baukunst* aus dem Jahre 1795 geprägt hatte, zurück.

Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Architekturvorstellungen finden sich in seiner *Philosophie der Kunst*. Besonders deutlich wird in seinen Überlegungen über die Baukunst

VI. Schlußbetrachtung

eine romantische Kunstauffassung. Reflektiert wird die Architektur unter dem romantischen Gedanken eines Zusammenhangs aller Künste. Vorgestellt wird sie als eine Kunst, die zwischen der Plastik und der Musik angesiedelt ist. Zur Plastik rechnet Schelling sie, weil sie ihre Gegenstände durch „körperliche Dinge“ darstellt. Als organische Kunstform bezeichnet er nämlich die Plastik deshalb, weil sie in der Materie das Körperliche bildet. Demgegenüber gilt Schelling die Musik als anorganische Kunstform. Beide Aspekte verbinden sich in einem Bauwerk.

In Hegels Architekturvorstellungen verbinden sich ästhetische mit historischen Argumentationen. Er beleuchtet die Geschichte der Architektur von der Antike bis in die Frühe Neuzeit. Typische Bauwerke greift er dabei heraus und wendet sich ihrer ästhetischen Bedeutung zu. Aus dem ursprünglichen Verlangen, eigene Vorstellungen zu versinnbildlichen beziehungsweise zu objektivieren, wird die Materie durch den Geist gestaltet. Die Reproduktion der Imagination in einem äußeren Werk bezeichnet die Entstehung eines Bauwerks. Auf ihrer historisch frühesten Stufe bildet die Architektur nur ein „Mittel für die Gottesverehrung“. Sie wird in den *Vorlesungen zur Philosophie der Kunst* auch als „dienend“ bezeichnet. Als „symbolische Baukunst“ faßt er hingegen diejenige Architektur auf, die einen „selbständigen“, also einen für sich existierenden und zwecklosen Charakter besitzt. Die „klassische Baukunst“ definiert er als diejenige, die „das individuell Geistige für sich gestaltet“. Sie nimmt der Baukunst ihre „Selbständigkeit“ und setzt sie dazu herab, für die nun ihrerseits selbständig realisierten geistigen Bedeutungen eine künstlerisch geformte unorganische Umgebung herzustellen. Hinzu tritt als dritte Form der Baukunst die romantische Architektur. Diese erlebte in den Sakralbauten des Mittelalters ihren Höhepunkt. Sie sprach vor allem die religiösen Bedürfnisse des Menschen an.

VII. Anhang

„Er gab mir einige Anleitung“

Ottavio Bertotti Scamozzi und Goethe - Aspekte zu Goethes Palladio-Rezeption

Die prägende Wirkung, die die Architektur Andrea Palladio zweifellos auf Goethe ausgeübt hat, ist vielfach in der Forschung behandelt worden. Wichtige Studien sind hierzu von Herbert von einem, Günther Martin, Harald Keller und Norbert Miller verfaßt worden.⁹³¹ Im Vordergrund stand dabei zum einen die Frage, welche Bedeutung Palladio für die Entwicklung von Goethes Architekturverständnis generell zukommt, und zum anderen der Einfluß, den dessen an der Antike orientierter Baustil auf Goethes eigene Hinwendung zur klassischen Antike sowohl im Rahmen der *Italienischen Reise* als auch für die generelle Zeit des Weimarer Klassizismus, ausgeübt hat. In neueren Darstellungen wurde hingegen die direkte und unmittelbare Auseinandersetzung Goethes mit den Bauwerken des Cinquecento-Architekt hervorgehoben: „Ohne Hilfestellung durch gelehrte Kommentare oder aus Palladios Schriften, beraten nur durch seine visuelle Intelligenz“⁹³², habe sich der Dichter im Herbst 1786 den palladianischen Bauwerken im Veneto zugewendet, ja es sei ihm nicht um „positives Faktenwissen und statistische Information“, sondern ausschließlich um „sinnliche Eindrücke“⁹³³ dort gegangen.

Goethes Bekanntschaft mit dem für die Rezeption palladianischer Architektur im achtzehnten Jahrhundert, der gemeinhin als Neoklassizismus bezeichneten Epoche,⁹³⁴ bedeutenden Architekten Ottavio Bertotti Scamozzi (1719-1790), blieb jedoch, trotz des in der neueren Forschung wieder wachsenden Interesses an Goethes Beschäftigung mit Architektur und Architekten, bislang unbeachtet.⁹³⁵ Am 21. September 1786 hatte der Dichter den in Vicenza lebenden Architekten aufgesucht. In seinem Reisetagebuch notierte er:

⁹³¹ Vgl. Einem: Goethe und Palladio, S. 132-155, Martin: Goethe und Palladio – Fiktion klassischer Architektur, S. 61-82, Keller: Goethe, Palladio und England, S. 235-264 und Miller: Der Wanderer. Goethe in Italien, bes. S. 79 f.

⁹³² Nicholas Boyle: Goethe. Der Dichter in seiner Zeit²1999, Bd. 1, S. 481.

⁹³³ Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 443.

⁹³⁴ Zur Epoche des „Neoklassizismus“ vgl. Franco Barbieri: *Illuministi e neoclassici* Vicenza. Vicenza 1972 und Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*, bes. S. 228-232.

⁹³⁵ Erwähnt seien hier nur die Monographien von Erik Forssmann: *Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses*. München, Berlin 1999, Rainer Ewald: *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*. Weimar 1999 und Bisky: *Poesie der Baukunst*, S. 70-76. Nur knappe Hinweise zu Goethe und dem „Neoklassizismus“ bietet die ältere Studie von Giulio Carlo Argan: *Andrea Palladio e la critica neoclassica*. In: *L'Arte* NF 1 (1930), S. 327-346.

VII. Anhang

Ich habe heute den alten Baumeister Scamozzi besucht der des Palladio Gebäude herausgegeben hat, und ein wackerer, leidenschaftlicher Künstler ist. Er gab mir einige Anleitung, vergnügt über meine Teilnahme.⁹³⁶

Im Rahmen seiner, hier von Goethe erwähnten, Neuedition von Palladios *Quattro Libri dell'Architettura*, die zwischen 1776 und 1783 unter dem Titel *Le Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* erschienen war, hatte Scamozzi die oftmals nur als Entwurf und nur mit einer sich am Ideal orientierenden Beschreibung von Palladio selbst wiedergegebenen Bauwerke mit exakten Maßangaben und einem ausführlichen und kritischen Kommentar versehen. In einem weiteren Werk, dem Fremdenführer *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza* versuchte er darüber hinaus, dem reisen Laien den Zugang zur palladianischen Architektur zu erleichtern und zugleich ein kritisches Bewußtsein für diese zu vermitteln.⁹³⁷

Im folgenden wird zunächst der Beschäftigung Goethes mit diesen beiden Werken Scamozzis nachzugehen sein. Diese begleiteten, wie sich zeigen wird, seine Palladio-Studien bis in die Redaktionszeit der *Italienischen Reise*. Daß er sich jedoch nicht nur für die Bauwerke Palladios, sondern auch für die zeitgenössische neoklassizistische Architektur im Veneto interessierte, wird anhand seiner Äußerungen über Scamozzis Teatro Eretenio in Vicenza und seines Besuchs der von Ottone Calderari erbauten Villa da Porto bei Thiene darzulegen sein. Inwiefern sich auch intertextuelle Bezüge zwischen den beiden Werken Scamozzis und dem „Reise-Tagebuch“ der italienischen Reise und deren späterer, 1816 veröffentlichten Buchausgabe erkennen lassen, soll abschließend thematisiert werden.

*

Johann Jacob Volkmanns *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* dürften Goethe während seiner Reise durch das Veneto im Herbst 1786 den entscheidenden Hinweis auf Scamozzi gegeben haben: Er wird als einziger zeitgenössischer Architekt von Volkmann erwähnt und der Kauf des *Forestiere istruito* dem Reisenden für die Vertiefung der

⁹³⁶ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise. FA 15/I, S. 59.

⁹³⁷ Vgl. Christine Kamm-Kyburz: Der Architekt Ottavio Bertotti Scamozzi 1719-1790. Ein Beitrag zum Palladianismus im Veneto. Bern 1983, bes. S. 35 f.

VII. Anhang

Kenntnisse empfohlen.⁹³⁸ Außerdem geht aus dem Tagebuch hervor, daß Goethe offenbar nach einer Hilfestellung suchte, seine offenbar als dilettantisch empfundenen Baukunst-Kenntnisse erweitern wollte, wenn er sich in Form einer musikalischen Analogie gegenüber Charlotte von Stein äußert:

An der Architektur geh ich denn immer so hin, mit meinem selbstgeschnitzten Maasstab und reiche weit, freylich fehlt mir viel, indeß wollen wir damit vorlieb nehmen und nur brav einsammeln. Die Hauptsache ist, daß alle diese Gegenstände, die nun schon über dreißig Jahre auf meine Imagination abwesend gewürckt haben und also alle zu hoch stehn, un in den ordentlichen Cammer und Haus Ton der Coexistenz herunter gestimmt werden.⁹³⁹

Daß Goethe jedoch Scamozzis Name zu diesem Zeitpunkt nicht gänzlich unbekannt gewesen war, ja daß er bereits dessen Palladio-Edition schon 1782 – dank einer Fehlbestellung des Weimarer Bibliothekars Anna Amalias, Christian Joseph Jagemann – kennengelernt hatte,⁹⁴⁰ geht aus mehreren Bemerkungen hervor. So berichtete er am 27. September 1786 aus Padua, wo er einen von dem venezianischen Konsul Joseph Smith herausgegebenen Nachdruck der *Quattro libri dell'Architettura* erstanden hatte,⁹⁴¹ über den ursprünglich nicht erwünschten Ankauf der seit 1776 erscheinenden Bearbeitung Scamozzis im Jahre 1782:

⁹³⁸ Volkmann: Historisch-kritische Nachrichten von Italien, Bd. 3, S. 740: „Für die Liebhaber der Baukunst gehört folgendes Buch, welches zwar in schlechten Gesprächen abgefaßt ist, aber auf sechs und dreyszig Platten von einem Baumeister beschriebene Gebäude des Palladio darstellt.“

⁹³⁹ Goethe: Italienische Reise. FA 15/I, S. 60.

⁹⁴⁰ So auch Osterkamp: Palladio, S. 827. Obwohl Goethe auch eine eigene Anschauung von Architektur im palladianischen Stil durch seine Besuche in Dessau in den Jahren 1776 und 1778 besaß. So schreibt er unter dem 14. Mai 1778 WA an Charlotte von Stein aus Wörlitz: „Hier ists iezt unendlich schön. Mich hats gestern Abend wie wir durch die Seen Canäle und Wäldgen schlichen sehr gerührt wie die Götter dem Fürsten erlaubt haben einen Traum um sich herum zu schaffen. Es ist wenn man so durchzieht wie ein Märghen das einem vorgetragen wird und hat ganz den Charakter der Elisischen Felder in der sachtesten Mannigfaltigkeit fließt eins ins andre, keine Höhe zieht das Aug und Verlangen auf einen einzigen Punckt, man streicht herum ohne zu fragen wo man ausgegangen ist und hinkommt.“ Informativ dazu auch der Kommentar von Karl Robert Mandelkow in der HAB, S. 664. Vgl. hierzu auch Martin, Goethe und Palladio, S. 71 f. Knappe Hinweise zu Goethe und dem >Neoklassizismus< bietet die ältere Studie von Giulio Carlo Argan: *Andrea Palladio e la critica neoclassica*. In: *L'Arte NF* 1(1930), S. 327-346. Neuerdings auch Roberta Ascarelli: *Osservando la Rotonda di Palladio*. In: Marino Freschi (Hrsg.): *Goethe e l'Italia*. Roma 2000 (= *Cultura tedesca*; Bd. 13), S. 11-35

⁹⁴¹ Vgl. Goethe: Reisetagebuch der Italiensichen Reise. FA 15/I, S. 673 und den Kommentar FA 15/2, S. 1201. Der britische Handelsvertreter und Konsul Joseph Smith (1682-1770) in der Republik von Venedig von 1740 bis 1760 hatte Palladios Werk übersetzt. Vgl. hierzu Wilfred Franz: *Das Grab des Konsul Smith auf dem Lido*. In: *JFDH* 1973, S. 76-86. bes. S. 78 f.

VII. Anhang

Ein guter Geist trieb mich mit soviel Eifer das Buch zu suchen, das ich schon vor vier Jahren von Jagemann wollte verschrieben haben, der aber dafür die neueren herausgegebenen Werke kommen ließ.⁹⁴²

Ein weiterer Hinweis auf Scamozzis *Fabbriche* erfolgt dann rund einen Monat später, wenn er an den für Architektur interessierten Herzog Carl August aus Rom über den Erwerb von Palladios Werk in Padua berichtet und im Hinblick auf die Edition Scamozzis um die Information bittet,

wieviel Bände sie von denen in Vicenz herausgegebenen Gebäuden des Palladio besitzen? Ich glaube zwey. Es sind ihrer aber jetzt fünfe die man alle haben muß. Wenn ich weiß was fehlt will ich die andern zu kaufen suchen, sie sind jetzt schon rar geworden.⁹⁴³

Die ersten beiden im vicentinischen Verlag Giovanni Rossis publizierten Bände der *Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* waren demnach schon in der Weimarer Bibliothek vorhanden.⁹⁴⁴ Dabei handelte es sich gerade um jene Bände, die auf der Grundlage von Palladios zweitem Buch seiner *Quattro libri dell'Architettura* die bedeutendsten Bauten Vicenzas, unter anderem die Rotonda, das Teatro Olimpico, die Loggia del Capitano, die Basilica und die sogenannte Casa di Palladio neben einigen Villen auf der Terraferma mit Kupferstichen und zahlreichen Erläuterungen wiedergaben.⁹⁴⁵ Bauten damit, die Goethe dann in Vicenza ausführlich beschrieb

Sein Interesse galt allerdings nicht nur diesem Werk Scamozzis, das er vollständig für den Weimarer Hof erwerben wollte. Für den eigenen Gebrauch kaufte er sich den *Forestiery istruito*. Auch wenn aufgrund seiner marginalen Angaben über Buchwerbungen während seiner Reise durch das Veneto ein präzises Datum für den

⁹⁴² Tagebuch der Italienischen Reise, FA 15/I, S. 685 f. Aufschlußreich auch der Kommentar FA 15/II, S. 1485.

⁹⁴³ An Carl August vom 3. November 1786. WA IV, 8, S. 57. Fast gleichlautend auch Goethes Brief an Carl Ludwig von Knebel vom 17. November 1786 aus Rom WA IV, 8, S. 57, indem er nochmals Bezug auf die Edition Scamozzis nahm.

⁹⁴⁴ Auf diese nimmt Goethe wohl auch Bezug, wenn er in seinem Reisetagebuch am 19. September 1786 (FA 15/I, S. 656) an Charlotte von Stein schreibt: „Von der Bibliothek kannst du sie ein Kupfer haben [...]“. Daß es sich hier wohl nicht – wie die MA 3,I, S. 670 vermutet – um einen Hinweis auf die 1733 erschienene Festrede *Del teatro Olimpico di Andrea Palladio* des Conte Giovanni Montenari handelt, belegt auch der Kontext des Tagebuches. Denn Goethe bezog sich nicht nur auf das „Olympische Theater“, das Montenari ausschließlich thematisiert, sondern auch auf die „Gebäude“ (FA 15/I, S. 656), also die anderen Bauten Palladios, die sich Charlotte in den Kupferstichen der *Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* anschauen sollte. Zu weiteren Einwänden vgl. auch FA 15/2, S. 1468.

⁹⁴⁵ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Kamm-Kyburz: Bertotti-Scamozzi, S. 20 ff.

VII. Anhang

Kauf dieses Fremdenführers schwerlich zu ermitteln ist,⁹⁴⁶ dürfte er doch in unmittelbarer Beziehung zu seiner Überlegung gestanden haben, bei Scamozzi weiteren Unterricht in der Architekturtheorie zu nehmen:

Wenn ich ganz meinem Geiste folgen dürfte, legt ich mich einen Monat hierher, macht bey dem alten Scamozzi einen schnellen Lauf der Architektur und ging dann wohl ausgestattet weiter. Das ist aber für meinen Plan zu ausführlich und wollen ehstens wieder fort.⁹⁴⁷

Der Ankauf des Buches scheint somit den ursprünglichen Plan eines einmonatigen „Kursus“ bei Scamozzi in Vicenza ersetzt zu haben: An die Stelle des Unterrichtes trat die autodidaktische Aneignung architektonischer Literatur, die sich bis zu seinem Eintreffen in Rom im November erstrecken sollte.⁹⁴⁸

Die Möglichkeit einer weiteren persönlichen Begegnung mit dem „alten Baumeister Scamozzi“ kurz vor dessen Tod am 25. September 1790 hat Goethe hingegen nicht mehr wahrgenommen: Als er während seiner Venedig-Reise im Frühjahr 1790 sowohl auf der Hinreise als auch auf der Rückreise in Vicenza Station machte, stattete er dem Architekten keinen Besuch mehr ab.⁹⁴⁹ Aber wenige Jahre später, im Zuge seiner Vorbereitungen zu einem weiteren Italienaufenthalt in den Jahren 1795 und 1796 führte er nicht nur noch

⁹⁴⁶ Eine explizite Erwähnung des Kaufes dieses Buches erfolgt nicht. Um so erstaunlicher, daß die FA 15/II, S. 1199 den Kauf dieses Buches auf den 29. September 1786 datiert, an dem weder das Reisetagebuch (FA 15/I, S. 680 ff.) und die Italienische Reise (FA 15/I, S. 72 ff.) noch Briefe (WA IV/8, S. 29) das Aufsuchen einer Buchhandlung vermerken. Der Ankauf des *Forestiere istruito* kann sowohl schon auf der Terraferma erfolgt sein, am 25. September FA 15/I, S. 667 suchte Goethe eine Buchhandlung in Vicenza und am 27. September FA 15/I, S. 673 in Padua auf, als auch, wie die MA 3,I, S. 672 vorschlägt, während des Venedigaufenthaltes. Mit Sicherheit dürfte er ihn dabei in der zweiten, nicht mehr im Dialog verfaßten und sich mehr an das Fachpublikum als an den Reisenden richtenden Auflage aus dem Jahre 1780 wie die FA 15/II, S. 1199 vorschlägt. In seiner eigenen Bibliothek befindet sich noch heute ein broschiertes Exemplar der ersten Auflage aus dem Jahre 1761. Vgl. Ruppert: Goethes Bibliothek, S. 323, Nr. 2217. Da sich in Goethes Bibliotheksbeständen äußerst selten zwei unterschiedliche Ausgaben befinden, kann man den Erwerb von beiden Auflagen wohl ausschließen. (Für diese Information und die Einsichtnahme in Goethes Bibliothek danke ich Frau Christina Tezky, Stiftung Weimarer Klassik). Außerdem hat Goethe, wie aus einem auf das Jahr 1795 zu datierendes Exzerpt hervorgeht, mit der ersten Auflage auch in Weimar gearbeitet.

⁹⁴⁷ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise, FA 15/I, S. 661.

⁹⁴⁸ Vom Studium architekturtheoretischer Literatur berichtet das Reisetagebuch in den folgenden Wochen häufig, wie bereits am 24. September (FA 15/I, S. 665) „An der Architecktur geh ich denn immer so hin, mit meinem selbstgeschnitzten Maasstab und reiche weit, freylich fehlt mir viel, indeß wollen wir damit vorlieb nehmen und nur brav einsammeln.“ Erwähnungen ähnlicher Art erfolgen u.a. am 25. September (FA 15/I, S. 667), am 27. September in Padua (FA 15/I, S. 675) und am 1. Oktober in Venedig (FA 15/I, S. 687), dann zuletzt aus Rom am 3. November (WA IV, 8, S. 41), wobei die Lektüre der Schriften Vitruvs und Palladios immer mehr in den Vordergrund trat.

⁹⁴⁹ Vgl. die Tagebuchaufzeichnungen von Goethe und seinem Diener Paul Götze FA 15/2, S. 924 f. und 934.

VII. Anhang

einmal dessen Palladio-Edition neben anderer architekturtheoretischer Literatur auf,⁹⁵⁰ sondern nahm auch dessen Fremdenführer zur Hand, um sich über die Biographie Palladios zu informieren. So bemerkte er über den Bau von Palladios Basilica im Stadtzentrum Vicenzas:

Palladio erhielt 5 Scudi monatlich für die Aufsicht bey Erbauung des Stadthauses in Vicenz.
Forest. Istr. Von Scamozzi p. 16.⁹⁵¹

Wie aus der bibliographischen Angabe hervorgeht, bezog sich Goethe damit auf eine Textstelle der Erstausgabe des *Forestiere istruito*, in der von dem Engländer Guglielmo die Frage an den Vicenza-Führer Leandro gestellt wird:

Ditemi Signor Leandro, avete Voi sicure prove, che il Palladio sia stato sempre assistente alla costruzione di questo Edifizio?

Und die Antwort des Fremdenführers enthielt die von Goethe exzerpierte These:

Io non ho sicure prove, che il Palladio sia stato sempre assistente alla costruzione di questa Fabbrica; ma bensì, ch'egli v'abbia alcuna volta assistito con salario di Scudi cinque als mese.⁹⁵²

Einen weiteren Hinweis darauf, wie hoch Goethe den Wert von Scamozzis Werk auch noch in den 1790er Jahren taxierte, zeigt zudem eine weitere Äußerung in einem Brief vom 22. Februar 1797 an den Jenaer Arzt Gabriel Jonathan Schleusner, der bei Goethe angefragt hatte, welche Literatur der Dichter zum Aufbau einer Bibliothek zur Baukunst empfehlen könnte.⁹⁵³ Explizit hob der Befragte in seinem Antwortschreiben die editorische Tätigkeit Scamozzis hervor. Hellsichtig merkte er nämlich an, daß Palladios „Ausmessungen und Zeichnungen antiker Gebäude nicht immer richtig“ gewesen seien, die Werke Palladios „jedoch nachher theils in kleinerem, theils in größerem Format, mit

⁹⁵⁰ In den Italienischen Kollektaneen (FA 15/II, S. 971), die Goethe für seine zweite Italienische Reise anlegte, befindet sich der bibliographische Hinweis: „Palladio le Fabriche e i Disegni raccolti ed illustrati da Ottavio Scamozzi. Opera divisa in 4. Tomi con tavole in Rame pp. T.I.II. Vicenza 1776.78.4 Voll.fol.“

⁹⁵¹ Goethe: Italienische Kollektaneen. FA 15/II, S. 975.

⁹⁵² Ottavio Bertotti Scamozzi: Il Forestiere istruito delle cose pi rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza. Vicenza 11761. ND 1974, S. 16.

⁹⁵³ Zu Schleusner vgl. auch Ewald: Goethes Architektur, S. 26.

VII. Anhang

vieler Sorgfalt und Aufwand herausgegeben worden⁹⁵⁴ sind, womit er der kritischen Edition den Vorrang vor dem Original der *Quattro Libri dell'Architettura* einräumte.

Eine letzte Erwähnung des vicentinischen Architekten fällt in die Zeit der Arbeit an der *Italienischen Reise*. Auf fünf von Goethes Schreiber John paginierten Notizblättern zu Vicenza und Venedig, die in die Jahre der Redaktion zu datieren sind,⁹⁵⁵ vermerkte Goethe unter dem Stadtnamen „Vicenz“: „Mehr von Scamozzi und wie er umgetauft war.“⁹⁵⁶ Diese Notiz läßt folglich auf ein deutliches Interesse Goethes an der Biographie des vierzig Jahre zuvor aufgesuchten Architekten schließen. Dieser hatte zu seinem Familiennamen Bertotti den Beinamen Scamozzi aufgenommen, der laut einer testamentarischen Verfügung des Vincenzo Scamozzi (1548-1616) dem jeweilig besten Vicentiner Architekten übertragen werden sollte, der die palladianische Bautradition im Veneto fortsetzte.⁹⁵⁷ Scamozzi, ursprünglich zum Beruf des Barbiers wie sein Vater bestimmt, hob diese 1756 erfolgte Namensübertragung und die sich daran anknüpfende architektonische Arbeit im Geiste seines „Adoptivvaters“ Vincenzo Scamozzis insbesondere in der Einleitung seines *Forestiere* hervor, die den biographischen Hintergrund für Goethes Bemerkung von der „Umtaufe“ Scamozzi [...].⁹⁵⁸ Auch wenn der Dichter die Geschichte dieser Namensübertragung dann in der *Italienischen Reise* letztlich unberücksichtigt ließ, so fügte er jedoch noch nachträglich in den Kontext seines Aufenthaltes in Vicenza einen Hinweis auf ein „sehr artiges Büchelchen mit Kupfern“ ein, das, mit einem „kunstverständigen Texte zur Bequemlichkeit der Fremden“⁹⁵⁹ verfaßt, den Leser seiner autobiographischen Schrift auf den *Forestiere istruito* aufmerksam machen sollte.

Quellenmäßig läßt sich also eine viermalige Beschäftigung Goethes mit Scamozzis Werk nachweisen: Die Architektur Palladios lernte er, erstmals um 1782, durch den Blickwinkel der kritischen Edition der ersten beiden Bücher der *Quattro Libri* in den *Fabbricche e i disegni di Andrea Palladio* kennen. Im Herbst 1786 erfolgte die persönliche Bekanntschaft in Vicenza, bei der Scamozzi und wohl auch sein *Forestiere* dem Reisenden laut Tagebuch „einige Anleitung“ zur Deutung palladianischer Architektur gaben. Zwischen 1795 und 1797 lassen die Bemerkungen gegenüber Schleusner und ein angefertigtes Exzerpt im Rahmen der Vorbereitungen für eine weitere Italienreise eine

⁹⁵⁴ Goethes Brief an Schleusner vom 22. Februar 1797. WA IV, 12, S. 43-50, hier S. 47.

⁹⁵⁵ Wie Christoph Michel in seinem Kommentar FA 15/II, S. 1506 ausführlich dargelegt hat.

⁹⁵⁶ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise. FA 15/II, S. 1506.

⁹⁵⁷ Vgl. Kamm-Kyburz; Bertotti Scamozzi, S. 45.

⁹⁵⁸ Scamozzi: *Forestiere istruito*, S. 4.

⁹⁵⁹ Goethe: *Italienische Reise*. FA 15/I, S. 57.

VII. Anhang

Beschäftigung mit Scamozzis Werk erkennen. Während der Vorbereitung für die Buchausgabe der Italienischen Reise, also zwischen 1813 und 1816, ist der Architekt aus Vicenza zum letzten Mal in das Blickfeld des Weimarer Dichters getreten.

*

Die zahlreichen Gebäude, die Ottavio Bertotti Scamozzi in und um Vicenza insbesondere in den 1770er Jahren und frühen 80er Jahren erbaute, wie etwa die ganz im palladianischen Stil gehaltenen Folco und Pagello im Stadtkern Vicenzas und Provinzbauten Palazzo Conti da Schio in Alpiro und Trissino dal Vello d'oro in Sandrigo⁹⁶⁰, wurden hingegen von Goethe in seinem Reisetagebuch nicht explizit erwähnt.⁹⁶¹ Unter dem Datum des 20. September 1786 bemerkte er jedoch über das von Scamozzi erbaute und nur zwei Jahre zuvor, am 16. Juli 1784 mit Domenico Cimarosas Oper *L'Olimpiade* eröffnete Teatro Eretenio:⁹⁶² „Das neue Theater ist recht schön, modest prächtig alles uniform wie es einer Stadt geziemt. [...]“⁹⁶³ Das „Strenge“ bzw. das „Uniforme“, das Goethe somit als dominierendes ästhetisches Moment der Architektur hervorhob, zeigt sich insbesondere an der Fassadengestaltung. Neben einem als Eingang dienenden Triumphbogen in ionischer Ordnung und ein als Serliana gestalteten Untergeschoß war das Erdgeschoß des Hauptgebäudes in rustiziertem Mauerwerk und der erste Stock mit Ädikulen ausgestattet, der ionische Pilaster über den Sockelstreifen hatten. Relieffelder zwischen den Fenstern bzw. Tondi von Dichtern wie Sophokles, Metastasio im Erdgeschoß in strenger Regelmäßigkeit haben Goethe offenbar zu seinem Urteil gebracht.

Über die rege Bautätigkeit in und um Vicenza, die auch Wilhelm Heinse, gut drei Jahre vor Goethe im Veneto registrierte,⁹⁶⁴ berichtet das Reisetagebuch allerdings nichts. Als ein unmittelbares Resultat seines Gespräches mit Bertotti Scamozzi am 21. September hat

⁹⁶⁰ Vgl. Kamm-Kyburz: Bertotti Scamozzi, S. 61 f.

⁹⁶¹ Eine Bemerkung wie die von seinem letzten Aufenthaltstag in Vicenza am 25. September 1786 (FA 15/I, S. 666): „Noch einige Gebäude hab ich besehn“ läßt freilich keine genauen Rückschlüsse auf die betrachteten Gebäude zu. Zu dieser Problematik vgl. auch Forssmann: Goethezeit, S. 27 f.

⁹⁶² Was bislang in den Kommentaren der FA, 15/II, S. 1198 bzw. 1468 und MA 3/I, S. 671 f. bzw. MA 15, S. 837 unberücksichtigt geblieben ist.

⁹⁶³ Goethe: Reisetagebuch der Italienischen Reise, FA 15/II, S. 658. Die Aufnahme [Anhang X] zeigt das Theater kurz vor seiner Zerstörung im Jahre 1943 durch einen Bombenangriff. Weitere Informationen hierzu bietet Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo (Hrsg.): *I teatri del Veneto*. Venezia 1985, Bd. 2: Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio, S. 256 f.

⁹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 260.

VII. Anhang

Goethe jedoch den Entschluß gefaßt, in das nördlich von Vicenza gelegene Thiene zu fahren, um dort ein „Landhaus“⁹⁶⁵ zu sehen. Da sich sein Interesse für Baukunst nicht nur allein auf die antike, sondern gerade auch auf die zeitgenössische Architektur schon von Beginn seiner Reise an richtete,⁹⁶⁶ nahm er die Fahrt auf sich und berichtete über seinen Besuch am folgenden Tag:

Heute früh war ich in Tiene, das nordwärts gegen das Gebirge liegt und wo ein neu Gebäude nach einen alten Riße neu aufgeführt wird, ein trefflich Werk, bis auf weniges was ich zu erinnern habe. Es liegt ganz trefflich, in einer großen Plaine, die Kalck Alpen ohne Zwischen Gebirg hinter sich. Vom Schlosse her an der graden Chaussee hin, fließt zu beyden Seiten lebendiges Wasser und wässert die weiten Reisfelder durch die man fährt.⁹⁶⁷

In der Forschung ist nun freilich umstritten, welche Villa Goethe eigentlich aufgesucht hat: Während die ältere Forschung hinter der Beschreibung das sich um Stadtzentrum von Thiene befindende Castello Porto-Colleoni vermutete, meinte Norbert Miller hingegen, daß es sich vor allem aufgrund von Goethes geographischen Angaben über die Villa um die sogenannte Villa des Conte Orazio Claudio Capra (1723-1790) bei Sarcedo gehandelt haben müßte.⁹⁶⁸

Aufgrund der präzisen Angaben über die Baumstände, wie die Erwähnung des alten Risses, nach dem das Gebäude ausgeführt worden sein soll, und die nicht gerade bekannte Ortschaft in der Nähe Vicenzas wird Goethe wohl über dieses Bauprojekt von Scamozzi informiert worden sein.⁹⁶⁹ Daß dieser jedoch seinen Besucher auf eine bereits nachweislich um 1764 fertiggestellte Villa des Conte Capra⁹⁷⁰ hingewiesen haben sollte, was allein schon gegen Goethes Beobachtung eines „neu aufgeführten“ Bauwerkes spräche, dürfte unwahrscheinlich sein. Scamozzi zählte Capra, der als dilettierender Liebhaber der Architektur nur diese Villa entwarf,⁹⁷¹ in seinem *Forestiere* bezeichnenderweise nicht unter die bedeutendsten, zeitgenössischen Architekten von

⁹⁶⁵ Tagebuch der Italienischen Reise, FA 15/1, S. 660.

⁹⁶⁶ Wie etwa seine Zeichnung von Häuserreihen in Rovereto am 11. September 1786 belegt. Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, 7 Bde. 8 (in 10), Bearb. v. Gerhard Femmel [u.a.]. München ²1972-1979, Bd. 2, S. 13/14, Nr. 13.

⁹⁶⁷ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise, FA 15/1, S. 662.

⁹⁶⁸ Vgl. ebd. FA 15/1, S. 840. Einen Vorbehalt gegen diese Zuschreibung äußert bereits Wilpert, Goethe-Lexikon, S. 1065.

⁹⁶⁹ Johann Jacob Volkmann scheint für diesen Hinweis jedenfalls nicht in Frage zu kommen, denn in seinen Historisch-kritischen Nachrichten von Italien, Bd. 3, S. 750-753, hier S. 751 vermerkt er über neoklassizistische Anlehnung der Architektur lediglich: „Die Grafen Trissino, Piano und Gualdi besitzen auch in Anlehnung der Architektur von Palladio schoene Landhaeuser.“

⁹⁷⁰ Vgl. Renato Cevese: Ville della Provincia di Vicenza. Milano 1971, Bd. 2, S. 580.

⁹⁷¹ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 580.

VII. Anhang

Vicenza („i maggiori architetti contemporanei di Vicenza“⁹⁷²). Eine sehr rege Bautätigkeit im Veneto während Goethes Aufenthaltszeit läßt sich hingegen für den Architekten Ottone Calderari (1730-1803) nachweisen. Von den Zeitgenossen bereits als „principe degli architetti moderni“ bezeichnet⁹⁷³ und mit Scamozzi beste Beziehungen unterhaltend⁹⁷⁴, hatte er seit Mitte der 1770er Jahre angefangen, die großräumige Villa da Porto in dem knapp ein Kilometer südlich von Thiene sich befindlichen Vorort Dueville zu errichten. Die sich nach einem in der Edition Scamozzis befindlichen Grundriß richtende Ausführung der Villa,⁹⁷⁵ deren Vollendung sich bis in die achtziger Jahre hingezogen hat, entsprach durch ihre Lage zwischen zwei Ausläufern der Brenta den geographischen Angaben des Tagebuchs. Auf die Villa da Porto, mit ihrem massiven Zentralbau, der mit Pronaos und Arkaden zu beiden Seiten versehen ist, führt zudem eine breit angelegte Allee hin, die das Reisetagebuch ebenfalls erwähnt.

Goethe hat zudem diese kurze Schilderung der Reise zu der im Entstehen begriffenen Villa da Porto von Calderari in seiner Redaktion für die Buchausgabe von 1816 – also vier Jahrzehnte später – zum Anlaß genommen, eine bedeutsame kommentierende Interpolation in den Kontext vorzunehmen:

So ehrt man hier alles aus der guten Zeit und hat Sinn genug, nach einem geerbten Plan, ein frisches Gebäude aufzuführen.⁹⁷⁶

Daß der alte Goethe ein Bauwerk, das der Architektur der „guten alten Zeit“, also der Renaissancearchitektur Palladios verpflichtet ist, lobend hervorhebt, ist als ein Resultat seiner Skepsis gegenüber der Baukunst der „mittleren Epoche“⁹⁷⁷, wie er das Mittelalter gegenüber Carl Friedrich von Reinhard bezeichnete, aufzufassen. Wie die Hinzufügung der Rotonda-Deskription in der *Italienischen Reise*, so drückt auch diese Textpassage eine

⁹⁷² Scamozzi: *Forestiére istruito*, S. 52.

⁹⁷³ Vgl. hierzu Franco Barbieri: *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, S. 93-114.

⁹⁷⁴ Vgl. etwa auch Ottavio Bertotti Scamozzis Äußerungen über den Jüngeren im Vorwort von *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*. *Raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*. Vicenza 1796. ND London 1968, Bd. 2, S. 7 und seinem *Forestiére*, S. 52. Weiteres auch bei Barbieri: *Illuministi*, S. 94 f. und Cevese: *Vile della Provincia di Vicenza*, Bd. 2, S. 404 f.

⁹⁷⁵ So Cevese: *Vile della Provincia di Vicenza*, Bd.2, S. 405 und 428-431, der auf den Riß der zwischen 1554 und 1590 errichteten Villa da Porto bei Vancimuglio in Scamozzis Edition *Le Fabbriche e i disegni*, Bd. 3, S. 48 f. aufmerksam machte. Vgl. Ottone Calderari: *Disegni e scritti di architettura*. Vicenza 1808-1815. ND Sala Bolognese 1978. Hrsg. v. A. Diedo, G. Marangoni, A. Rigato (= *Biblioteca di architettura urbanistica*; Bd. 2), Tav. XXXII. (Vgl. Anhang XI).

⁹⁷⁶ Goethe: *Italienische Reise*. FA 15/1, S. 62.

⁹⁷⁷ Goethes Brief an Carl Friedrich von Reinhard vom 14. Mai 1810. WA IV, 21, S. 296.

VII. Anhang

Würdigung palladianischer Architekturvorstellungen „gegen das neuerwachte Interesse an der Gotik.“⁹⁷⁸

*

Intertextuelle Bezüge lassen sich zwischen Scamozzis Werken und Goethes „Reise-Tagebuch“ sowie der 1816 veröffentlichten *Italienischen Reise* in den Textpassagen über die sogenannte „Casa di Palladio“, die Basilika und die Rotonda herstellen. Sie betreffen dabei insbesondere die Problematik der Zuschreibung der „Casa di Palladio“, die anhand der Baugeschichte der Basilika deutlich werdende Diskrepanz zwischen dem idealen Entwurf eines Gebäudes und seiner notwendigen, aus der urbanen Bausituation hervorgehenden Abänderung bei der Ausführung und zuletzt die ästhetisch-literarische Präsentation der Rotonda.

Schon das vorsichtige und differenzierende Urteil Goethes hinsichtlich des Erbauers und Bewohners des sich im Zentrum von Vicenza befindenden Palazetto Cogollo-Baroni zeigt eine Beeinflussung seines Urteils durch Scamozzi:

Du erinnerst dich vielleicht daß unter den Gebäuden des palladio eins ist das la Casa di Palladio genannt wird, ich hatte immer eine besondere Vorliebe dafür [...].⁹⁷⁹

Bereits vertraut mit den 1782 angekauften „Fabbriche e disegni di Andrea Palladio“, die ihm als Grundlage seiner Weimarer Palladio-Studien dienten, wird sich Goethe seiner Vorliebe für den Kupferstich dieser Casa in der kritischen Edition bewußt. Die Formulierung „genannt wird“ läßt auf das Wissen Goethes um die fehlerhafte Zuschreibung dieses Stadtgebäudes schließen, die gerade Scamozzi in seiner Edition ausführlich thematisiert. Da er einen Zeitgenossen Palladios, nämlich Pietro Cogollo für den Architekten hielt, betonte er, „che il Palladio n'è stato l'Architetto. Sopra questo punto nun fu mosso mai dubbio alcuno.“⁹⁸⁰ Die von Scamozzi gebrauchte Bezeichnung „Casa detta del Palladio“ hat also auch Goethe übernommen.

⁹⁷⁸ Osterkamp: Palladio, S. 828. Zum Hintergrund vgl. auch Koltes: Goethes strategischer Briefwechsel mit Sulpiz Boisserée, S. 229-250.

⁹⁷⁹ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise. FA 15/I, S. 660.

⁹⁸⁰ Scamozzi: Fabbriche e disegni, Bd. I, S. 126. Ebenso auch Forestiere istruito, S. 80 f. Hingegen bezeichnet Volkmann: Historisch-kritische Nachrichten, Bd. 3, S. 676, offenbar sich der Zuschreibungsproblematik nicht bewußt, das Gebäude als „Casa del Palladio“.

VII. Anhang

Am nächsten kommt er den neoklassizistischen Architekturvorstellungen Scamozzis allerdings bei der Besichtigung der Basilika Palladios im Stadtzentrum von Vicenza. Sein Interesse gilt nämlich vor allem der Diskrepanz zwischen der ursprünglichen Intention Palladios und der Baurealisierung:

Was sich die Basilika des Palladius neben einem alten mit ungleichen Fenstern übersäten Kastelähnlichen Gebäude ausnimmt, das er sich gewiß zusammen mit dem Thurn weggedacht hat, läßt sich nicht ausdrücken.⁹⁸¹

Mit der Beobachtung, daß die Bausituation des Ortes dem „Genius des Palladio“ und seiner Phantasie Grenzen gesetzt habe, die notwendig zu einer Inkongruität im Erscheinungsbild der Stadt führen mußte, formuliert Goethe einen Kernpunkt neoklassizistischer Architekturästhetik. Scamozzi, der gerade in seiner Palladio-Edition die oftmals nur geplanten Entwürfe für Bauten in den *Quattro Libri dell'Architettura* den vollendeten Bauwerken kritisch gegenüber gestellt hatte, begründete die zwischen der ursprünglichen Intention und dem realisierten Baukörper bestehenden Differenzen damit, daß

La natura del luogo richiede spesso altra ragione di misure, e la necessità ci astringe a dare o levare di quelle che proposito avevamo.⁹⁸²

Daß also der Ort („luogo“) bestimmte Maße („misure“) erfordert, um eine entsprechende, ästhetisch befriedigende Wirkung hervorzubringen, ist somit auch Goethe bewußt geworden. Und die Problematik ließ in nicht ruhen. Einen Tag nach seiner ersten Basilika-Beschreibung näherte er sich noch einmal dem Gebäude:

Die Basilika ist und bleibt ein herrliches Werck man sich's nicht dencken wenn man's nicht gesehn hat, auch die vier Säulen des Pallasts des Capitan sind unendlich schön. Der Platz hat zwischen diesen Gebäuden nur 40 Schritt Breite und sie nehem sich nur desto herrlicher aus.⁹⁸³

Nicht nur „sehend“ sondern gerade auch messend hat er sich palladianischer Architektur genähert, wenn er die exakte Distanz zwischen der Basilika und den Säulen des Palazzo del Capitano ermittelte und aus ihr die besondere Wirkung herleitete, die sie auf den Betrachter ausübt. Während seines Venedig-Aufenthaltes zog er dann auch nach den

⁹⁸¹ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise. FA 15/I, S. 657.

⁹⁸² Scamozzi: Forstiere istruito, S. 8.

⁹⁸³ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise. FA 15/I, S. 659.

VII. Anhang

Besuchen von Palladios Convento della Carità, den Kirchen Il Redentore und San Giorgio Maggiore das ganz im Geiste Scamozzis verfaßte Resümee, daß bei der Ausführung palladianischer Bauten „manches tadelnswürdige“ zu finden sei, was er darauf zurückführte, daß Palladio unter den „gegebenen Umständen“ nur so seine „höchste Idee“ ausführen konnte.⁹⁸⁴

Parallelen zwischen Goethe und Scamozzi zeigen sich auch in ihren Beurteilungen und Beschreibungen der Villa Rotonda.⁹⁸⁵ Ebenso nämlich wie der Reiseführer des noritalienischen Architekten die Rotonda als ein Paradigma der Villenarchitektur Palladios auf der Terraferma darstellt, das er ausführlich bespricht,⁹⁸⁶ räumt auch Goethe ihr einen exponierten Platz in seiner *Italienischen Reise* ein: Von allen Bauwerken Palladios wird sie als einzige ausführlich beschrieben, und Goethe hat ihr von allen im Tagebuch erwähnten Gebäuden die umfangreichste Darstellung gewidmet. Als eigener, für sich bestehender Essay gestaltet, durchbricht sie die strenge Chronologie des Tagebuches mit seinen oftmals nur punktuellen Bemerkungen zu einzelnen Bauwerken.⁹⁸⁷ Beide Rotonda-Beschreibungen sind zudem alles andere als eine sachliche Aufzählung der architektonischen Besonderheiten. Die Villa wird dem Leser vielmehr in Form einer fiktiven Umgehung präsentiert, einem „Giro d'intorno la Fabbrica“⁹⁸⁸, bei dem das „Auge der Umherwandelnden“ die Architektur betrachtet und deutet.⁹⁸⁹

Beide legten ihrer Schilderung einen dreigliedrigen Aufbau zugrunde. So ist eine plakative Vorstellung des Gesamtkomplexes der Villa im Hügelgebiet des Monte Berico hier wie dort der Ausgangspunkt der Beschreibung. Wie der Forestier, der den Baukomplex als Reizvoll („non può esser ella più deliziosa“) und angenehm („piacevole“) bezeichnet,⁹⁹⁰ so beschreibt auch die Italienische Reise die „sich auf das herrlichste“ auf ihrer „angenehmen Höhe“ in der „ganzen Gegend“ darstellende Villa. Des weiteren hebt Goethe dort die proportionale Gestaltung der Zimmer hervor: „Der Saal ist von der

⁹⁸⁴ Ebd., S. 698.

⁹⁸⁵ Vgl. Abbildung XII.

⁹⁸⁶ Scamozzi: Forestiere istruito, S. 28-39, hier S. 38: „questa una delle migliori Fabbriche in questo genere, ch'io abbia veduta, [...] è meravigliosa.“

⁹⁸⁷ Beim Besuch der Villa Valmarana bei Vicenza geht er lediglich auf die Fresken Tiepolos ein. Vgl. FA 15/I, S. 665. In seinem Reisetagebuch hatte er nur marginale Beobachtungen notiert. So lautet ein Eintrag am 20. September 1786 (FA 15/I, S. 659): „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.“ Am 21. September (FA 15/I, S. 661) notierte er sich lediglich die Inschrift des Marcus Capra. Generell wird der später verfaßte Rotonda-Abschnitt als ein Distanzierungsversuch von dem um 100 neu erwachten Interesse der Romantiker an der Gotik gedeutet. Vgl. Osterkamp: Palladio, S. 828.

⁹⁸⁸ Scamozzi: Forestiere istruito, S. 34.

⁹⁸⁹ Vgl. Goethe: Italienische Reise. FA 15/I, S. 60.

⁹⁹⁰ Scamozzi: Forestiere istruito, S. 29 f.

VII. Anhang

schönsten Proportin, die Zimmer auch.“ Im Forestiere wird die Sala als „bene ordinata“ und „ben disposita“ bezeichnet. Und wie die anliegenden Zimmer umschreibt Bertotti Scamozzi mit den Worten „queste camere sono in fatti di bella proporzione“⁹⁹¹. Zudem bemerkt Goethe, daß das Gebäude einen „runden, von oben erleuchteten Saal in sich schließt“. Er wählte damit eine Formulierung, die an die Wortwahl in Scamozzis „Fabbriche“ erinnert: „Esaminando la Sala rotonda, io la ritrovo dal pavimento alla lanterna, da cui riceve il lume.“⁹⁹²

Zuletzt schließen beide die „Rotonda-Umgebung“ mit einer zweiten, etwas detaillierteren geographischen Beschreibung der Lage, die besonders auf die Nähe des anliegenden Flusses, des in die Brenta einmündenden Bachilione, hinweist.⁹⁹³ Darüber hinaus haben beide den luxuriösen Baustil der Villa thematisiert. Scamozzi wies in seiner Edition darauf hin, daß dieser vor allem den Geschmack („il gusto“) und das Bedürfnis nach einem bequemen Leben („comodo vivere“) im Cinquecento widerspiegeln.⁹⁹⁴ Und auch Goethe betonte, daß die prachtvolle Villa als Ausdruck der ökonomischen Prosperität ihres Besitzers anzusehen ist:

Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben. [...] und die Absicht des Besitzers ist vollkommen erreicht, der ein großes Fideikommißgut und zugleich ein sinnliches Denkmal seines Vermögens hinterlassen wollte.⁹⁹⁵

Die hohe Zahl intertextueller Parallelen legt die Vermutung nahe, daß Goethe sich bei der Abfassung dieser größeren Textpassage an Scamozzis Deutung und literarischer Gestaltung der „Rotonda-Umgebung“ orientiert hat.⁹⁹⁶ Seine Rotonda-Deskription stellt

⁹⁹¹ Ebd., S. 31.

⁹⁹² Scamozzi: *Fabbriche e disegni*, Bd. II, S. 9.

⁹⁹³ So lautet der Passus im Forestiere istruito, S. 29: „Questo Fiume, Signor, da noidetto Bacchiglione, passa per la Città di Padova, dove si congiunge con il Fiume Brenta.“ Fast gleichlautend fiel der Wortlaut der Italienischen Reise. FA 15/I, S. 60 aus: „Man sieht den Bachilione fließen, Schiffe, von Verona herab, gegen die Brenta führend.“

⁹⁹⁴ Scamozzi: *Fabbriche e disegni*, Bd. I, S. 15: „Se poi nelle sue Fabbriche non vi scorgono quelle minute divisioni e suddivisionio di parti rese in oggi necessarie dal lusso e dal troppo comodo vivere, non si deve ciò imputare a mancanza ed a colpa del Palladio. Egli adottò le sue Fabbriche al costume ed alla pulizia del suo tempo, e le comparti secondo il gusto e la maniera di pensare del suo secolo.“

⁹⁹⁵ Goethe: *Italienische Reise*. FA 15/I, S. 60.

⁹⁹⁶ Wenige Übereinstimmungen gibt es hingegen mit dem Original von Andrea Palladio *Quattro libri dell'Architettura*. Riproduzione in Facsimile a cura di Ulrico Hoepli. Milano 1968, hier Bd. II, S. 18. So übernahm Goethe weder die Angaben Palladios zu dem Auftraggeber der Villa, dem Vicentiner Kanonikus Paolo Almerico, noch seine Ausführungen zu dessen Intentionen bei der Erbauung dieser Villa, die darin gelegen haben sollen, daß er eher zum Schmuck seiner Vaterstadt denn zum eigenen Nutzen gebaut habe („per ornamento della sua patria più tosto che per proprio bisogno“). Statt dessen erwähnt er nur Marcus Capra Gabrielis filius als Bewohner der Villa, in dessen Besitz sie 1591, also nur drei Jahre nach Palladios Tod, übergegangen ist. Auch deutet er die Villa – ganz im Gegensatz zu

VII. Anhang

somit sozusagen eine dem Genre des Reiseführers angenäherte Vorstellung eines Bauwerks dar.

*

Goethes Palladio-Rezeption ist in mehrfacher Hinsicht der neoklassizistischen Architekturästhetik Ottavio Vertotti Scamozzis verpflichtet. Dessen kritische Edition der *Quattro libri* war die Grundlage seiner ersten Beschäftigung mit der Architekturtheorie des Cinquecento-Architekten im Jahre 1782. er lernte Palladio im kritisch-aufklärerischen Gewand Scamozzis kennen. Bis zur Redaktionszeit der Italienischen Reise 1816 hielt sein Interesse an den beiden Werken des ihm seit 1786 persönlich bekannten Architekten an. Es stellte daher neben seinen Vitruv- und Palladio-Studien in den neunziger Jahren einen Pfeiler der architekturtheoretischen Grundlage seiner Beschäftigung mit Palladio dar, die sich nicht nur in der „Anschauung“ von dessen Werken im Spätherbst 1786 im Veneto erschöpfte.

Kongruenzen in der Perzeption palladianischer Bauten zeigen sich insbesondere bei der Beurteilung und Deskription der sogenannten „Casa di Palladio“, der Basilika und der Rotonda. Die neoklassizistische Sichtweise Scamozzis fließt in Goethes Urteile ein, die sich daher in grundlegender Weise von dem seines sonst in Italien gebrauchten Reiseführers Volkmann unterscheiden, der, ganz in der Nachfolge Winckelmanns, Palladios Architektur als Ausdruck von „edler Einfach“ und „stiller Größe“ beschrieben hatte.⁹⁹⁷ Scamozzi hat somit in Goethe ein kritisches Bewußtsein für Palladios Architektur geweckt und ihn darüber hinaus wohl auch während seines Besuches auf die zeitgenössische, die palladianische Tradition fortsetzende Architektur hingewiesen.

Die offensichtliche Hochschätzung, die Goethe Scamozzi entgegenbrachte, zeigte sich dabei zuletzt in der Würdigung des Architekten – „ein wackerer, leidenschaftlicher Künstler“⁹⁹⁸ – vierzig Jahre nach seinem Aufenthalt in Vicenza. Von Ottavio Bertotti

Palladio selbst – als ein „sinnliches Denkmal“ des „Vermögens“, was wiederum der Deutung Scamozzis: *Fabbriche e disegni*, Bd. III, S. 3, der auch die Pracht („magnificenza“) der Villen Palladios als Ausdruck ökonomischer Prosperität deutet, entspricht: „la magnificenza delle case dimostrava quella de' padroni di esse, la loro opulenza.“

⁹⁹⁷ Wie Adam: Das Italien-Bild in Volkmanns „Historisch-kritischen Nachrichten, bes. S. 69f. gezeigt hat.

⁹⁹⁸ Goethe: Italienische Reise. FA 15/I, S. 59. Der Wortlaut des Reisetagebuchs, in welchem der Architekt noch als ein „gar braver Mann“ (ebd., S. 600) bezeichnet wird, wurde dabei abgeändert.

VII. Anhang

Scamozzi hingegen ist keine Äußerung über Goethe überliefert.⁹⁹⁹ Lediglich die Italienische Reise verrät eine Reaktion des Architekten über den Besucher aus Weimar: Er habe sich „vergnügt über [s]eine Theilnahme“¹⁰⁰⁰ gezeigt.

⁹⁹⁹ Vgl. Kamm-Kyburz: Scamozzi, S. 55.

¹⁰⁰⁰ Goethe: Italienische Reise. FA 15/I, S. 59.

IX. Personenregister

I. Generelle Siglen

ÄGB = Ästhetische Grundbegriffe

DVjs = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

DWb = Deutsches Wörterbuch der Brüder Grimm

FWb = Frühneuhochdeutsches Wörterbuch

GJb = Goethe-Jahrbuch

GRM = Germanisch-Romanische Monatsschrift

GYb = Goethe-Yearbook

HDA = Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens

HZ = Historische Zeitschrift

JFDH = Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts

PEGS = Publications of the English Goethe Society

SchillerJb = Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft

WdPh = Wörterbuch der Philosophie

WW = Wirkendes Wort

IX. Personenregister

II. Quellen

1. Goethe

Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. I bis IV. Weimar 1887-1919 (fotomechanischer Nachdruck München 1987); 3 Nachtragsbände zur IV. Abt. Hrsg. v. Paul Raabe. München 1990. [= WA].

Goethe, Johann Wolfgang v.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Hrsg. v. Erich Trunz [zuerst Hamburg 1948-1960]. München ⁹1981. [= HA].

Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in 4 und 2 Bde. Hrsg. v. Karl Robert Mandelkow [zuerst Hamburg 1962-1967 u. 1965-1969] München 1988. [= HAB].

Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in 5 Bdn. Hrsg. v. Hanna Fischer-Lamberg. Berlin ³1963-1974. [= DjG³].

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 20 Bde. In 32 Teilbdn. u. 1 Registerband. Hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit m. Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. Edith Zehm. München 1985-1998. [= MA].

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bdn. Hrsg. v. Friedmar Apel u.a. Frankfurt am Main 1985-1999 (= Bibliothek deutscher Klassiker). [= FA].

Corpus der Goethezeichnungen, 7 Bde. 8 (in 10), Bearb. v. Gerhard Femmel [u.a.]. München ²1972-1979.

IX. Personenregister

2. Andere Autoren

The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Edition. Hrsg. V. J. Barnes. 2 Bde. Princeton 1984.

Aristoteles: Poetik. Griech. / Dt. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart ²1987.

Augustinus, Aurelius: Opera omnia. Hrsg. V. Jacques Paul Migne. 11 Bde. Paris 1841 f.

Addisson, Joseph: Remarks from several Parts of Italy, in the years 1701, 1702, 1703. London 1718.

Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst. Ediert von Max Theuer. Wien-Leipzig 1912.

Archenholz, Johann Wilhelm: England und Italien. 3 Bde. Heidelberg. 1993.

Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Hrsg. v. Wilhelm Dilthey, 3 Bde. Berlin 1861.

Batteux, Charles: Les Beaux-arts réduits à un même principe (1746). Hrsg. v. J.-R. Manton. Paris 1989.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik (lat.-dt.). Übers. und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983.

Behr, Georg Heinrich: Straßburger Muenster- und Thurn-Buechlein; oder Kurzer Begriff der merkwuerdigsten Sachen, so im Muenster und dasigem Thurm zu finden. Strassburg ⁴1773.

Blum, Hans: V. Colonnae: Das ist Beschreibung und Gebrauch der V Saeulen. Zürich 1596.

Böckler, Georg Andreas: Architectura Curiosa Nova. Das ist: Neue Sinn- und Kunstreiche, auch nützliche Bau- und Wasserkunst. Nürnberg 1966.

IX. Personenregister

Bos, Jean-Baptiste l'Abbé du: *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. 2 Vol. Paris ¹⁶1755.

Breitinger, Johann Jacob: *Critische Dichtkunst*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wilhelm Bender. Stuttgart 1966.

Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hrsg. v. J. T. Boulton. London 1958.

Calderari: *Disegni e scritti di architettura*. Vicenza 1808-1815. ND Sala Bolognese 1978. Hrsg. v. A. Diedo, G. Marangoni, A. Rigato (= *Biblioteca di architettura urbanistica*; Bd. 2).

Chambers, William: *A Dissertation on Oriental Gardening*. London 1772.

Davider, Augustin Charles: *Ausfuejrliche Anleitung zu den gantzen Civil-Bau-Kunst*. Augspurg 1725.

Decker, Paul: *Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis*. Augspurg 1711.

Désgodetz, Antoine: *Les édifices de Rome. Destinés et mésirés très exactement*. Paris 1682.

Diderot, Denis: *Œvres complètes*. Ed. par J. Assézat et M. Tourneux. 20 Bde. Paris 1875-1877.

Ders.: *Œuvres esthétiques*. Paris 1965.

D'Orville, Jacob: *Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum Tabulis, illustrantur*. Amsterdami MDCLXIV.

IX. Personenregister

Erasmus, Johann Georg: Kurtzer, doch Grundtrichtig- und deutlicher Bericht von denen on der löblichen Bau-Kunst wohl bekandten und sogenannten Fuenf Saeulen. Nürnberg 1686.

Félibien, Jean François: Recueil historique de la vie des Ouvrages des plus célèbres Architectes. Amsterdam 1707.

Forster, Georg: Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 18 Bde. Berlin 1958-1990.

Frisi, Paolo: Saggio sopra l'architettura gothica. Livorno 1766.

Goldmann, Nikolaus, Leonhard Christoph Sturm: Kurtze Vorstellung der gantzen Civil-Bau-Kunst. Augsburg 1718.

Gottsched, Johann Christoph: Handlexicon oder kurzgefaßtes Woerterbuch der schoenen Wissenschaften und freyen Kuenste. Leipzig 1760.

Harris, James: Drey Abhandlungen, die erste über die Kunst, die andere über die Music, Mahlerey und Poesie, die dritte über die Glückseeligkeit. Aus dem Englischen Danzig 1756.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bde. Auf der Grundlage der Werk von 1832-1845. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main 1986.

Herder/Goethe/Frisi/Möser: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hrsg. v. Hans-Dietrich Irmscher. Stuttgart 1977.

Herder, Johann Gottfried: Werke. Hrsg. v. Wolfgang Proß. 3 Bde. München, Wien 1984.

Ders.: Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Martin Bollacher, Jürgen Brummack, Ulrich Gaier, Gunter E. Grimm, Hans Dietrich Irmscher, Rudolf Smend und Johannes Wallmann. Frankfurt am Main 1985 ff. (= Bibliothek deutscher Klassiker) [FHA].

IX. Personenregister

Ders.: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789. Hrsg. v. Albert Meier und Heide Hollmer. München ²2003.

Ders.: Briefe. Gesamtausgabe. 1763-1803. 10 Bde. Unter der Leitung von Karl-Heinz Hahn. Hrsg. v. der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) bzw. von der Stiftung Weimarer Klassik (Goethe- und Schiller-Archiv). Weimar 1977-1996. [HSW].

Heinse, Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Carl Schüddekopf und Albert Leitzmann. 10 Bde. Leipzig 1902-1925.

Ders.: Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe. Mit 32 Bildtafeln, Textvarianten, Dokumenten zur Wirkungsgeschichte, Anmerkungen und einem Nachwort herausgegeben von Max. L. Baeumer. Stuttgart ²1998.

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Anmerkungen ueber die Landhaeuser und die Gartenkunst. Leipzig 1773.

Ders.: Das Landleben. Bern 1767.

Ders.: Theorie der Gartenkunst. 5 Bde. Leipzig 1779-1785.

Hirt, Aloys: Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern. 3 Bde. Mit achtzehn Tafeln. Berlin 1827 (= Die Geschichte der Baukunst bei den Alten).

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Friedrich Beißner. Bd. 7,1. Briefe an Hölderlin. Dokumente 1770-1793. Hrsg. v. Adolf Beck. Stuttgart 1968.

Homer: Odyssee. Aus dem Griechischen von Johann Heinrich Voß. Hrsg. v. Marion Giebel. München ⁶1996.

Houel, Jean: Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitans, e de quelques usages. Paris MDCCLXXXIV.

IX. Personenregister

Humboldts Brief an Johann Gottfried Schweighäuser. Zum ersten Mal nach den Originalen hrsg. v. Albert Leitzmann. Jena 1934 (= Jenaer Germanistische Forschungen; Bd. 25).

Humboldt, Wilhelm von: Tagebücher. Hrsg. v. Albert Leitzmann. Berlin 1918 (= Wilhelm von Humboldts gesammelte Schriften. Hrsg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften).

Ders.: Werke. Hrsg. v. Albert Leitzmann. 17 Bde. Berlin 1903-1936. ND Berlin 1968 (= Wilhelm von Humboldts gesammelte Schriften. Hrsg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften).

Ders. und Caroline von Humboldt in ihren Briefen. Hrsg. v. Anna von Sydow. 7 Bde. Berlin 1907.

Indau, Johann: Wienerisches Architectur-, kunst- und Saeulen-Buch. Augspurg 1722.

Jagemann, Christian Joseph: Die Geschichte der freyen Künste und Wissenschaften in Italien. Leipzig 1777.

Kant, Immanuel: Werkausgabe. 12 Bde. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1968.

Laugier, Marc Antoine: Essai sur l'architecture. Nouvelle édition, Revue, corrigé, e augmentée; Avec un dictionnaire des termes, et des Planches qui en facilitent l'explication. [1753]. Paris ²1755.

Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe. Hrsg. v. Wolfgang Promies. 4 Bde. 1967-1972.

Maffei, Francesco Scipione: Verona illustrata. Verona 1731.

IX. Personenregister

Mendelssohn, Moses: Ästhetische Schriften in Auswahl. Hrsg. v. Otto F. Best. Darmstadt³1994 (= Texte zur Forschung; Bd. 14).

Moritz, Karl Philipp: Werke. 2 Bde. Hrsg. v. Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main 1997-1999 (= Bibliothek deutscher Klassiker) [FMA].

Ders.: Vorbegriffe zu einer Theorie des Ornaments. Berlin 1793.

Navarro, Enrique Palos y: Disertacion sobre el teatro y circo de Sagunto, ahora villa de Murviedro. Valencia 1793.

Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Darmstadt²1999.

Ovid, Publius Naso: Metamorphosen. Lateinisch-deutsch. Hrsg. v. Niklas Holzberg. Zürich, Düsseldorf 1996 (= Sammlung Tusculum).

Palladio, Andrea: Quattro libri dell'Architettura. Riproduzione in Facsimile a cura di Ulrico Hoepli. Milano 1968.

Platon. Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch. Hrsg. v. Gunther Eigler. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Darmstadt²1990.

Plotins Schriften. Übersetzt von Richard Harder. Bd. 1a. Hamburg 1956.

Alexander Pope's Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespear. In: Wielands gesammelte Schriften. Hrsg. von der Preußischen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. 2. Abt.: Übersetzungen. Bd. 1. Berlin 1909, S. 1-11.

Riedel, Friedrich Just: Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Jena 1776.

Rivius, Walter Hermann: Vitruvius Teutsch, Neulichen des aller namhafftigen und hoch erfarensten Roemischen Architecti und kunstreichen Werck oder Baumeister Marci

IX. Personenregister

Vitruvi Pollionis Zehn Buecher von der Architectur und künstlichem Bawn. Nürnberg 1548.

Scamozzi, Ottavio Bertotti: Il Forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza. Vicenza 11761. ND 1974.

Ders.: Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio. Raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Vicenza 1796. ND London 1968.

Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. In: Ders.: Vorlesungen über Ästhetik I [1798-1803]. Mit Kommentar und Nachwort herausgegeben von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1989 (= August Wilhelm Schlegel. Kritische Ausgabe der Vorlesungen; Bd. 1).

August Wilhelm von Schlegels' Sämtliche Werke. 16 Bde. Hrsg. v. Eduard Böcking. Leipzig 1846.

Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe. 35 Bde. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner [u.a.]. Paderborn-München-Wien-Zürich-Darmstadt 1958 ff.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Werke. Hrsg. v. Wilhelm G. Jacobs, Jörg Jantzen [u.a.]. Stuttgart 1976-1994 (= Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Historisch-kritische Ausgabe).

Ders.: Briefe und Dokumente, Bd. 3: 1803-1909 (Zusatzband). Hrsg. v. Horst Fuhrmanns. Bonn 1975.

Schelling und Cotta. Briefwechsel 1803-1849. Hrsg. v. Horst Fuhrmanns und Liselotte Lohrer. Stuttgart 1965.

Schiller. Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hrsg. v. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe-

IX. Personenregister

und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel, (ab 1993) von Norbert Oellers. Weimar 1943 ff.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Third Earl. Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften. Hrsg. v. Gerd Hemmerich und Wolfram Benda Stuttgart-Bad Cannstatt 1981.

Speckle, Daniel: Architectura von festungen. Straßburg 1589.

Spinoza: Opera / Werke. Lateinisch und deutsch. Hrsg. v. Konrad Blumenstock. 4 Bde. Darmstadt 1967.

Suckow, Lorenz Johann Daniel: erste Gruende der Buergerlichen Baukunst. Jena ³1781.

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt. 4 Bde. Leipzig ²1792 – 1794. ND Hildesheim 1967.

Ders.: Die Schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet. Leipzig 1772.

Tacitus, P. Cornelius: Der origine et situ Germanorum liber. Recensuit Alf Önnersfors Stuttgart 1983.

Thomas de Aquino. Die deutsche Thomas-Ausgabe. Hrsg. v. Heinrich M. Clistmann. Bd. I ff., Graz 1982 ff.

Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Hrsg. von Alfred Anger. Stuttgart 1966.

Ders.: Phantasien über die Kunst. Hrsg. v. Wolfgang Nehring. Stuttgart 1989.

Thierry: *De sex dierum operibus*. In: Norbert M. Haring. In: Ders. (Hrsg.): The creation and creator of the world according to Thierry of Chartres and clarembaldus of Arras. In: Archives de histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge²² (1955), S. 113-226.

IX. Personenregister

Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Hrsg. v. R. Bettarini, P. Barocchi. 6 Bde. (Testo). Florenz 1987.

P. Vergili Maronis Opera. *Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Fredericus Arturus Hirtzel*. Oxford 1956.

Vitruvii de architectura libri decem / Vitruv. *Zehn Bücher über Architektur*. Hrsg. v. Curt Fensterbusch. Darmstadt⁵ 1991.

Volkmann, Johann Wilhelm: *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*. 3 Bde. Leipzig 1777.

Ders.: *Neueste Reise durch Frankreich vorzüglich in Absicht auf die Naturgeschichte, Oekonomie, Manufakturen und Werke der Kunst*. 3 Bde. Leipzig 1787 f.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Silvio Vietta und Richard Litteljohns. 2 Bde. Heidelberg 1991.

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Sendschreiben. Erläuterung. Hrsg. v. Ludwig Uhlig. Stuttgart²1999.

Ders.: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Darmstadt 1992 (= Bibliothek klassischer Texte).

Ders.: *Briefe*. In Verbindung mit Hans Diepolder. Hrsg. v. Walther Rehm. 4 Bde. Berlin 1952-1957.

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Hrsg. v. der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR. Stuttgart 1987.

IX. Personenregister

III. Nachschlagewerke

Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. 4 Bde. Leipzig 1793-1801. ND Hildesheim, New York 1970.

D'Alembert, Jean Le Rond; Denis Diderot (Hrsg.): Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780. 17 Bde., 11 Tafelbde., 5 Erg.-Bde. Stuttgart-Bad Cannstatt 1960-1967.

Ersch, Johann Samuel; Johann Georg Gruber (Hrsg.): Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge. Leipzig 1818-1889. [ND 167 Bde.] Graz 1969ff.

Encyclopaedia Britannica or a dictionary of arts and sciences. London 1771. Hrsg. v. Franz Kafker. ND Routledge 1997.

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. Hrsg. v. Robert R. Anderson, Ulrich Goebel, Oskar Reichmann. Berlin New York 1989 ff.

Goethe-Wörterbuch. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (ab 1. Bd. Akademie der Wissenschaften der DDR ab 3. Bd., 5 Lf. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), d. Akademie der Wissenschaften in Göttingen u. d. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz (ab 3 Bd., 1. Lf. Stuttgart, Berlin, Köln) 1966 ff.

Gottsched, Johann Christoph: Herrn Peter Baylens, weyland Professor der Philosophie und Historie zu Rotterdam, Historisches und critisches Woerterbuch, nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche uebersetzt. 4 Bde. Leipzig 1741.

IX. Personenregister

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. Mit Quellenverzeichnis. Leipzig 1854.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. v. Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller. 10 Bde. Berlin, New York³ 2000 [Neudruck der Ausgabe von 1927].

Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexicon. Leipzig 1770. ND Darmstadt 1996.

Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Taschenausgabe [erstmals 1967] Stuttgart, Weimar 1996.

Keudell, Elise von: Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek. Ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke. Bearbeitet von Elise von Keudell. Hrsg. und mit einem Vorwort von Werner Deetjen. Leipzig 1982. Reprint der Originalausgabe, Weimar 1931.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York²³1999.

Knabe, Peter-Eckhard: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung. Düsseldorf 1972.

Langen, August: Der Wortschatz des deutschen Pietismus. Tübingen²1968.

Murr, Josef: Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie. Innsbruck 1890.

Ruppert, Hans: Goethes Bibliothek. Katalog. Weimar 1958.

Wilpert, Gero von: Goethe-Lexikon. Stuttgart 1998 (= Kröners Taschenausgabe; Bd. 407).

Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollstaendiges Universal-Lexicon aller Wissenschaftten und Kuenste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und

IX. Personenregister

verbessert worden [...]. Halle, Leipzig 1732-1754. ND Graz ²1993 Bd. 1-64, Suppl. Bd. 1-4.

IV. Sekundärliteratur

Adam, Wolfgang: Das Italien-Bild in Johann Jacob Volkmanns Historisch-kritischen Nachrichten. In: Gonthier-Louis Fink (Hrsg.): L'Image de l'Italie dans les lettres allemandes et françaises au XIIIe siècle/Das Bild Italiens in der deutschen und französischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Strasbourg 1992 (= Actes du Colloque International), S. 49-64.

Ders.: Die Rosen aus Paestum. In: Ders. (Hrsg.): Das achtzehnte Jahrhundert. Facetten einer Epoche. Festschrift für Rainer Gruenter. Heidelberg 1988, S. 247-270.

Albert, Claudia: Harmonie/harmonisch. In: ÄGB III, S. 1-24.

Alt, Peter André: Aufklärung. Stuttgart ²2001 (= Lehrbuch Germanistik).

Giulio Carlo Argan: Andrea Palladio e la critica neoclassica. In: L'Arte NF 1 (1930), S. 327-346.

Arnulf, Arwed: Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert. München, Berlin 2004 (= Kunstwissenschaftliche Studien; Bd. 110).

Ascarelli, Roberta: Osservando la Rotonda di Palladio. In: Marino Freschi (Hrsg.): Goethe e l'Italia. Rom 2000 (= Cultura tedesca 13), S. 11-35.

Bär, Jochen A., Kiedaisch, Petra A.: Heiterkeitskonzeptionen in der europäischen Literatur und Philosophie. Einführung in die Geschichte eines Begriffs und seine Erforschung. In: Dies. / Der. (Hrsg.): Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte. München 1997, S. 7-30.

IX. Personenregister

Baeumer, Max L.: Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten achtzehnten Jahrhunderts. In: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): Johann Joachim Winckelmann 1717-1768. Hamburg 1986 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert; Bd. 7), S. 195-219.

Ders.: Winckelmann und Heinse. Die Sturm- und Drang-Anschauung von den bildenden Künsten. Stendhal 1997 (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft; Bd.14).

Barbieri, Franco: Goethe interprete „Illuminista“ del Palladio. In: Studi italo-tedeschi / Deutsch-italienische Studien 8 (1987), S. 41-49.

Ders.: Illuministi e neoclassici Vicenza. Vicenza 1972.

Barner, Wilfried: Altertum, Überlieferung, Natur. Über Klassizität und autobiographische Konstruktion in Goethes >Italienischer Reise<. In: GJb 105 (1988), S. 64-92.

Ders.: Das >Fremde< des >griechischen Geschmacks<. Zu Winckelmanns >Gedanken über die Nachahmung<. In: Eijiro Iwasaki (Hrsg.): Begegnung mit dem >Fremden<.. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. Bd. 7. München 1991, S. 122-128.

Ders.: Die Trümmer der Geschichte. Über römische Erfahrungen Goethes. In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990, S. 140-150.

Battafarano, Italo Michele: Der Weimarer Italienmythos und seine Negation: Traum-Verweigerung bei Archenholtz und Nicolai. In: Klaus Manger (Hrsg.): Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Tübingen 1997 (= Reihe der Villa Vigoni; Bd. 11), S. 39-60.

Behler, Ernst: Die Kulturphilosophie Friedrich Schlegels. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 14 (1960), S. 68-85.

IX. Personenregister

Ders.: Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel. In: Silvio Vietta (Hrsg.): Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutsche Romantik. Stuttgart, Weimar 1994, S. 176-195.

Ders.: Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik. Darmstadt 1983.

Behrens, Klaus: Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik. Tübingen 1984 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 78).

Beierwaltes, Werner: Einleitung. In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Texte zur Philosophie der Kunst. Ausgewählt und eingeleitet von Werner Beierwaltes. Stuttgart²2004, S. 3-46.

Beutler, Ernst: Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung. München 1943 (= Freies Deutsches Hochstift. Frankfurt am Main, Reihe der Vorträge und Schriften; Bd. 4); erster Abdruck in: Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs 6 (1941), S. 232-263.

Beyer, Andreas: Reisen- Bleiben –Sterben. Die Goethes in Rom. In: Klaus Manger (Hrsg.): Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Tübingen 1997 (= Reihe der Villa Vigoni; Bd. 11), S. 63-83.

Ders.: Kunstfahrt und Kunstgebilde. Goethes Italienische Reise als neoklassizistische Programmschrift. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Stuttgart 1994, S. 447-454.

Binder, Wolfgang: >Genuß< in Dichtung und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts [1973]. In: Ders.: Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur. Zürich, München 1976, S. 7-33 [zuerst in Archiv für Begriffsgeschichte 17/1 (1973), S. 66-92].

Bisky, Jens: Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée. Weimar 2000.

IX. Personenregister

Blume, Horst Dieter: Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt ³1991 (= Die Altertumswissenschaft).

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1979.

Ders.: >Nachahmung der Natur<. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Studium generale 10 (1957), S. 266-283.

Bollacher, Martin: Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturm und Drangs. Tübingen 1969 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 18).

Ders.: Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik. Darmstadt 1983 (= Erträge der Forschung; Bd. 202).

Ders.: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1796/1797). In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981, S. 34-57.

Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim 1994.

Borsche, Tilman: Wilhelm von Humboldt. München 1990 (=Beck'sche Reihe; Bd. 51).

Boyle, Nicholas: Eine Stunde in Paestum: Goethes Begegnung mit der Antike 1787. In: Begegnung mit dem Fremden. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses in Tokyo 1990. München 1991, S. 180-191.

Ders.: Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Bd. 1: 1749-1790. München 1995. Bd. 2: 1791-1803. München 1999 f.

Braemer, Edith: Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang. Weimar 1963 (= Beiträge zur deutschen Klassik; Bd. 8).

IX. Personenregister

- Braungart, Georg: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995.
- Brandt, Otto: August Wilhelm Schlegel. Der Romantiker und die Politik. Stuttgart-Berlin 1919.
- Brentano, Bernhard von: August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Frankfurt am Main 1986, S. 162 f.
- Bubner, Rüdiger: Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel? In: Ders.: Innovationen des Idealismus. Göttingen 1995 (= Neue Studien zur Philosophie; Bd. 8), S. 164-174.
- Büttner, Frank: Der Streit um die „neudeutsche religio-patriotische Kunst“. In: Aurora 43 (1983), S. 55-76.
- Buhr, Gerhard: Die Leiden des jungen Werthers und der Roman des Sturm und Drang. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Handbuch des deutschen Romans. Düsseldorf 1983, S. 226-243 u. S. 618-621.
- Burdach, Konrad: Die Sprache des jungen Goethe. In: Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes. Bd. 2: Goethe und sein Zeitalter. Halle 1926, S. 38-60.
- Burkert, Walter: Antike Mysterien. Funktion und Gehalt. München³1994.
- Cevese, Renato: Ville della Provincia di Vicenza. Milano 1971.
- Collins, Peter: Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950- London 1965.
- Cometa, Michele: Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe. Roma 1999.
- Costazza, Alessandro: Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern, Berlin, Brüssel 1999 (= Iris; Forschungen zur europäischen Kultur; Bd. 13).

IX. Personenregister

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern-München⁸1973.

Ders.: Friedrich Schlegel und Frankreich. In: Ders.: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern 1950, S. 78-94.

Dal Monte, Maria Teresa: Christian Joseph Jagemann. Un Italianista del Settecento in Germania. Imola 1970 (= Università degli studi di Bologna. Facoltà di lettere e filosofia. Quaderni dell'istituto di filologia germanica 1).

Denk, Ferdinand: Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel. München 1925, S. 22-26.

Dippel, Lydia: Wilhelm von Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. Würzburg 1990 (= Epistemata; Bd. 50).

Dittmann, Lorenz: Schellings Philosophie der bildenden Kunst. In: Hermann Bauer, Lorenz Dittmann, Friedrich Piel, Mohammed Rassem, Bernhard Rupprecht (Hrsg.): Kunstgeschichte und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. Berlin 1963. Bd. I, S. 38-82.

Dobai, Johannes: Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine >Allgemeine Theorie der Schönen Künste<. Winterthur 1978.

Eibl, Karl: >...mehr als Prometheus...< Anmerkung zu Goethes >Baukunst<-Aufsatz. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 25 (1981), S. 238-248.

Engelhardt, Wolf von: Goethe im Gespräch mit der Erde. Landschaft, Gestein, Mineralien und Erdgeschichte in seinem Leben und Werk. Weimar 2003.

Eicheldinger, Martina: Köln. In: Bernd Witte, Theo Buck (Hrsg.): Goethe-Handbuch. Stuttgart, Weimar 1998, Bd. 4/1, S. 616 f.

Einem, Herbert von: Goethe und Palladio. In: Ders.: Goethe-Studien. München 1972, S. 132-155.

IX. Personenregister

Ders.: Goethe und die bildende Kunst. In: Ders.: Goethe-Studien. München 1972, S.89-131.

Ders.: Kunstphilosophie[1937]. In: Ders.: Goethe-Studien. München 1972, S. 72-88.

Eybisch, Hugo (Hrsg.): Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von Karl Philipp Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie. Leipzig 1909.

Ewald, Rainer: Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis. Weimar 1999.

Ewert, Michael: Ästhetische Erfahrung als schöpferischer Widerspruch. Zu Georg Forsters Essay >Über die Humanität des Künstlers<. In: Claus-Volker Klenke, Jörn Garber, Dieter Heintze (Hrsg.): Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive. Berlin 1994.

Fabian, Bernhard: Genie [englische Tradition]. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3, Hrsg. v. Joachim Ritter. Darmstadt 1974, Sp. 282-285.

Feldtkeller, Christoph: Architektur. In: ÄGB I, S. 286-307.

Fink, Gonthier-Louis: Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive. In: Gerhard Sauder (Hrsg.): Johann Gottfried Herder 1744-1803. Hamburg 1987 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert; Bd. 9), S. 156- 76.

Fischer, Bernhard: Authentizität und ästhetische Objektivität. Youngs >Gedanken über die Original-Werke“ (1759) und Goethes >Von deutscher Baukunst< (1771). In: GRM NF 42 (1992), S. 178-194.

Fischer, Rotraut: Reisen als Erfahrungskunst. Georg Forsters >Ansichten vom Niederrhein<. Die Wahrheit in den >Bildern des Wirklichen<. Frankfurt am Main 1990.

Fischer-Lamberg, Hanna: Das Bibelzitat beim jungen Goethe. In: Karl Bischoff (Hrsg.): Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider. Weimar 1956, S. 201-221.

IX. Personenregister

Fitzon, Thorsten: Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750-1870. Berlin, New York 2004 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 29 [263]).

Fontius, Martin: Das Ende einer Denkform. Zur Ablösung des Nachahmungsprinzips im 18. Jahrhundert. In: Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin/Weimar 1981, S. 189-238, bes. S. 190 ff.

Forssmann, Erich: Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses. München, Berlin 1999.

Frank, Hilmar: Bildende Kunst. In: ÄGB I, S. 669-688.

Franz, Michael: Schellings Tübinger Platon-Studien. Göttingen 1996 (= Neue Studien zur Philosophie; Bd. 11).

Franz, Wilfred: Das Grab des Konsul Smith auf dem Lido. Zu Goethes >Italienischer Reise<. In: JFDH 1973, S. 76-86.

Gerndt, Siegmund: Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart 1981.

Gerold, Karl-Gustav: Herder und Diderot. Ihr Einblick in die Kunst. Frankfurt am Main 1941. ND Hildesheim 1974 (= Frankfurter Quellen und Forschungen; Heft 28).

Gerstenberg, Kurt: Die deutschen Baukunstbildnisse des Mittelalters. Berlin 1966.

Göres, Jörn: Polarität und Harmonie bei Goethe. In: Karl Otto Conrady (Hrsg.): Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart 1977, S. 99-112.

Götting, Franz: Die Bibliothek von Goethes Vater. In: Nassauische Annalen. Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung 64 (1953), S. 23-69.

Ders.: Goethes Frankfurter Credo. In: Frankfurter Hefte 2 (1947), S. 490-499.

IX. Personenregister

Golz, Jochen: Goethe und Italien. In: Impulse 5 (1982), S. 228-244.

Grappin, Pierre: Goethe et le mythe de Prométhée. In: Études Germaniques 20 (1965), S. 243-258

Grimm, Gunter E.: „Die schönste Philosophie“. Johann Gottfried Herders Kunstwahrnehmung im Lichte seines Romaufenthaltes. In: Conrad Wiedemann (Hrsg.): Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen. Ein Symposium. Stuttgart 1988, S. 231-246.

Ders.: „das Beste in der Erinnerung“. Zu Johann Gottfried Herders Italien-Bild. In: Martin Keßler, Volker Leppin (Hrsg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Berlin, New York 2005 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte; Bd. 92), S. 151-177

Grumach, Ernst: Goethe und die Antike. 2 Bde., Berlin 1949

Häfner, Ralph: Johann Gottfried Herders Kulturentstehungslehre. Studien zu den Quellen und zur Methode seines Geschichtsdenkens. Hamburg 1995 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert; Bd. 19),

Haym, Rudolf: Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870. ND. Darmstadt 1977.

Harrington, Kevin: Changing Ideas in on Architecture in the Encyclopédie 1750-1776. Ann Arbor 1984.

Hederer, Oswald: Schelling und die Wiedergeburt der Architektur im Klassizismus. In: Werner Beierwaltes, Wiebke Schrader (Hrsg.): Weltaspekte der Philosophie. Rudolph Berlinger zum 26. Oktober 1972. Amsterdam 1972, S. 119-121

Hellersberg, Hendrik: >Er gab mir einige Anleitung<. Goethe und Ottavio Bertotti Scamozzi – Neue Aspekte zu Goethes Palladio-Rezeption. In: JFDH 2005, S. 37 - 55.

IX. Personenregister

Hennigfeld, Jochem: Mythos und Poesie. Interpretationen zu Schellings „Philosophie der Kunst“ und „Philosophie der Mythologie“. Meisenheim am Glan 1973 (= Monographien zur philosophischen Forschung; Bd. 113).

Henrich, Dieter: Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik. In: Hans Rober Jauß (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. München ²1969, S. 128-134.

Ders.: Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel. In: Wolfgang Iser (Hrsg.) Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. München 1966, S. 11-32.

Hering, Robert: Johann Georg Sulzer. Persönliches und Literarisches zur 150. Wiederkehr seines Todestages (25. Februar 1729). In: JFDH 1928, S. 265-326.

Hilgers, Klaudia: >... bis auf's geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen ...“ – Natur und Kunst in Goethes >Von deutscher Baukunst<. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongreßberichte. Bd. 68 (2002), S. 93 – 116.

Höfer, Anja: Heiterkeit auf dunklem Grund. Zu einem zentralen begriff in Goethes Kunstanschauung. In: Petra Kiedaisch, Jochen A. Bär (Hrsg.): Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte. München 1997, S. 85-110.

Höltenschmidt, Edith: Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel. Paderborn, München, Wien, Zürich 2000.

Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart ²1990 (= Sammlung Metzler; Bd. 170).

Horn-Oncken, Alste: Zum Begriff des „Schicklichen“ in Goethes Fragment >Baukunst>. In: Dies. (Hrsg.): Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie. Göttingen 1967, S. 9-28.

Huber, Peter: Polarität/Steigerung. In: Goethe-Handbuch IV/2 (1998), S. 863-865.

IX. Personenregister

Irmscher, Hans Dietrich: „Aus Herders Nachlaß“. In Euphorion 54 (1960), S. 281-294.

Ders.: Goethe und Herder im Wechselspiel von Attraktion und Repulsion. In: GJb 106 (1989), 22-52.

Ders.: Johann Gottfried Herder. Stuttgart 2001.

Ders.: Nachwort. In: Herder, Goethe, Frisi, Möser, Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Stuttgart 1977, S. 163-196.

Ders.: Zur Ästhetik des jungen Herder. In: Johann Gottfried Herder 1744-1803. Hrsg. v. Gerhard Sauder. Hamburg 1987 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert; Bd. 9), S. 43-76.

Jacobs, Jürgen: Der >Winckelmannische Faden<. Zeitlosigkeit und Historizität in der Kunstanschauung des italienischen Goethe. In: Wirkendes Wort 37 (1987), S. 363-373.

Jähnig, Dieter: Schelling. Die Kunst in der Philosophie. 2 Bde. Pfullingen 1966 und 1969.

Jaeschke, Walter: Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2003.

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main ²1997.

Ders.: Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktion des Fiktiven. München 1983, S. 40-55.

Jessen, Karl Detlev: Heines Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Zugleich ein Beitrag zur Quellenkunde des Ardinghello. Berlin 1910 (= Palaestra 21).

Jolles, Matthijs: Goethes Kunstanschauung. Bern 1957.

Jordan.: Jordan Shaftesbury und die deutsche Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Ein Prolegomenon zur Linie Gottsched-Wieland. In: GRM NF44 (1994), S. 410-424.

IX. Personenregister

Kamm-Kyburz, Christine: Der Architekt Ottavio Bertotti Scamozzi 1719-1790. Ein Beitrag zum Palladianismus im Veneto. Bern 1983.

Kampmann, Wanda: Goethes Kunsttheorie nach der italienischen Reise. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 15 (1929), S. 203-217.

Kaulbach, Friedrich: Architektonik, architektonisch. In: WdPh I, Sp. 502-504.

Keller, Harald: Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1772/1972. München 1974 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. Jahrgang 1974, Heft 4).

Ders.: Goethe, Palladio und England. In: Ders.: Blick vom Monte Cavallo. Kleine Schriften. Frankfurt am Main 1984, S. 235-264.

Kemper, Hans-Georg: >Göttergleich<. Zur Genese der Genie-Religion aus pietistischem und hermetischem Geist. In: Ders. und Hans Schneider (Hrsg.): Goethe und der Pietismus. Tübingen 2001 (= Hallesche Forschungen; Bd. 6), S. 171-208.

Kestenholz, Claudia: Die Sicht der Dinge. Metaphorische Visualität und Subjektivitätsideal im Werk von Karl Philipp Moritz. München 1987.

Kiefer, Klaus H.: Wiedergeburt und neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes „Italienische Reise“. Bonn 1978 (= Abhandlungen zur Kunst, Musik, - und Literaturwissenschaft; Bd. 280).

Kiesel, Helmuth: „Bei Hof, bei Höll“. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brandt bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979 (=Studien zur deutschen Literatur; Bd. 60).

Kremer, Detlev: Von deutscher Baukunst. In: Bernd Witte, Theo Buck (Hrsg.). Goethe-Handbuch in vier Bänden. Stuttgart, Weimar 1996-1999, hier Bd. III, S. 564-570.

IX. Personenregister

Knatz, Lothar: Die Philosophie der Kunst. In: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.): F.W. J. Schelling. Mit Beiträgen von Christian Danz [u. a.]. Stuttgart, Weimar 1998 (= Sammlung Metzler; Bd. 311), S. 109-123.

Ders.: Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie. Würzburg 1999.

Knittermeyer, Heinrich: Schelling und die romantische Schule. München 1929.

Knopp, Norbert: Zu Goethes Hymnus Von Deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. In: DVjs 53 (1979), S. 617-650.

Körner, Josef: Nibelungenforschung der deutschen Romantik. Leipzig 1911.

Koltes, Manfred: „... ohne Volks Versammlung noch die Bestimmung als Volksredner zu erfüllen.“ Goethes strategischer Briefwechsel mit Sulpiz Boisserée. In: Jochen Golz (Hrsg.): Das Goethe- und Schiller-Archiv. 1896-1996. Beiträge aus dem ältesten deutschen Literaturarchiv. Weimar, Köln, Wien 1996, S. 229-250.

Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 4 Bde. mit Registerband. Leipzig⁸1966.

Kosellek, Reinhard: Diskussionsbeitrag zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts. In: Hans Robert Jauß (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik I. München²1973, S. 170-210.

Kranz, Gisbert: Das Architekturgedicht. Mit einem anthologischen Anhang. Köln [u.a.] 1988 (= Literatur und Leben; N.F. 39).

Krebs, Roland: Herder, Goethe und die ästhetische Diskussion um 1770. Zu den Begriffen „énergie“ und Kraft in der französischen und deutschen Poetik. In: GJb 112 (1995), S. 83-96.

IX. Personenregister

Kremer, Detlev: Prosa der Romantik. Stuttgart, Weimar 1996 (= Sammlung Metzler; Bd. 298).

Ders.: Romantik. Stuttgart, Weimar 2001 (= Lehrbuch Germanistik).

Kristeller, Paul Oskar: The modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. In: Journal of the History of Ideas 13 (1951), S. 496-527; 14 (1952), S. 17-46. Deutsche Fassung in Ders.: Humanismus und Renaissance. 2 Bde. Hrsg. v. Eckhard Keßler München 1976.

Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Studienausgabe. München ⁴1995.

Ders.: Goethe und die Architektur. In: Pantheon XL (1982), S. 282-289.

Ders.: Wilhelm Heines Italienische Reise. In: DVjs 41 (1967), S. 82-97.

Kwon, Jeong-Im: Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der symbolischen Kunstform in Hegels Ästhetik. München 2001.

Laube, Heinrich: Einleitung. In: Wilhelm Heine: Sämtliche Schriften. 10 Bde. Leipzig 1838, S. 1-21.

Leroux, Robert: Guillaume de Humboldt. La formation de sa pensée jusqu'en 1794. Paris 1958.

Liess, Reinhard: Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst. Weinheim 1985 (= acta humanoria).

Loretz, Oswald: Die Gottebenbildlichkeit des Menschenn. München 1967.

Lothe, Rudolf; Fontius, Martin: „Geschmack“. In: ÄGB, Bd. II, S. 792-810.

IX. Personenregister

Lütcke, Karl-Heinrich: Ars. In: Cornelius Mayer (Hrsg.): Augustinus-Lexikon. 2 Bde. Basel 1986-1994, hier Bd. 1, S. 459-466.

Lohner, Edgar: August Wilhelm Schlegel. In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Romantik. Berlin ²1983.

Macher, Heinrich: Heinses Ardinghello als Ergebnis seiner Italienreise. In: Klaus Manger (Hrsg.): Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Tübingen 1997 (= Reihe der Villa Vigoni; Bd.11), S. 153-179.

Mähl, Hans Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Heidelberg 1965 (= Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte; Bd. 7).

Maisak, Petra: Et in Arcadia ego. Anmerkungen zur Entwicklung des arkadischen Wunschbild in Italien und zur Rezeption der Goethezeit. In: Klaus Manger (Hrsg.): Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Tübingen 1997 (= Reihe der Villa Vigoni; Bd. 11), S. 11-37.

Maker, William (Hrsg.): Hegel and Aesthetics. Albany 2000.

Mancini, Franko; Maria Teresa Muraro; Elena Povoledo (Hrsg.): I teatri del Veneto. 2 Bde. Venezia 1985.

Martin, Günter: Goethe und Palladio – Fiktion klassischer Architektur. In: JFDH 1977, S. 61-82.

Mason, Eudo C.: Schönheit, Ausdruck und Charakter im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts. In: Geschichte – Deutung – Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag Werner Kohlschmidts. Hrsg. v. Maria Bindschedler und Paul Zinsli. Bern 1969, S. 91-108.

IX. Personenregister

Maurer-Schmoock, Sybille: Deutsches Theater im achtzehnten Jahrhundert. Tübingen 1982 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 71).

Meier, Albert: Im Mittelpunkt des Schönen: Die metaphysische Aufwertung Roms in Karl Philipp Moritz' „Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788“. In: GYb 6 (1992), S. 143-167.

Ders.: Karl Philipp Moritz. Stuttgart 2000 (= Universal-Bibliothek; Nr. 176209).

Ders.: Seekranke Betrachtungen auf die Königin der Inseln. Johann Wolfgang Goethes Sizilienerfahrungen im Zusammenhang der Italienischen Reise. In: GRM 70 (1989), S. 180-195.

Meyer, Hermann: Kennst Du das Haus? Eine Studie zu Goethes Palladioerlebnis. In: Euphorion 47 (1953), S. 280-299.

Menze, Clemens: Wilhelm von Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. Ratingen 1965.

Michéa, René: „Le voyage en Italie“ de Goethe. Paris 1945.

Michelsen, Peter: Das Italienbild in Wilhelm Heinses Ardinghello. In: Klaus Heitmann, Teodoro Scamoari (Hrsg.): Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert. (= Reihe der Villa Vigoni; Bd. 9) Tübingen 1993, S. 37-48.

Miller, Norbert: Archäologie des Traums. Ein Versuch über Giovanni Battista Piranesi. München, Wien 1978.

Ders.: Der Wanderer. Goethe in Italien. München, Wien 2002.

Minor, Jakob: Die innere Form. In: Euphorion 4 (1897), S. 205-210.

IX. Personenregister

Moore, Charles W.; William J. Mitchel, William Turnball Jr.: Die Poetik der Gärten. Architektonische Interpretationen klassischer Gartenkunst. Aus dem Engl. von Anton Maria Belmonte. Basel, Berlin, Boston 1991.

Mühlher, Robert: Karl Philipp Moritz und die dichterische Phantasie. In: Ders.: Deutsche Dichter der Klassik und Romantik. Wien 176, S. 79-259.

Mülder-Bach, Inka: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der >Darstellung< im 18. Jahrhundert. München 1998.

Münkler, Herfried und Marina: Architektur. In: Dies. (Hrsg.): Lexikon der Renaissance. München 2000.

Niehr, Klaus: Gotisch. In: ÄGB; Bd. II, S. 862-876.

Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat. München ⁶1993, S. 82-101.

Nivelle, Armand: Kunst und Dichtungstheorien zwischen Klassik und Aufklärung. Berlin 1960.

Ohly, Friedrich: Tau und Perle. In: Ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, S. 274-292.

Osterkamp, Ernst: Dämmerung. Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe. In: Waltraud Wiethölter (Hrsg.): Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft. Tübingen, Basel 2001, S. 45-161.

Ders.: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991 (= Germanistische Abhandlungen 70).

Ders.: Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns. In: Ars naturam adiuvens. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996. Hrsg. v. Victoria Flemming und Sebastian Schütze. Mainz 1996, S. 572-582.

IX. Personenregister

Ders.: Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm. In: >...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!<. Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom. Hrsg. v. Konrad Scheurmann und Ursula Bongaerts-Schomer. Bd. 1: Essays. Mainz 1997, S. 140-147.

Ders.: Johann Hermann von Riedesels Sizilienreise. Die Winckelmannsche Perspektive und ihre Folgen. In: Europäische Reisen im Zeitalter der Aufklärung. Hrsg. v. Hans-Wolf Jäger. Heidelberg 1992 (= Neue Bremer Beiträge 7), S. 93-106.

Ders.: Andrea Palladio. In: Goethe-Handbuch; Bd. 4/2. Hrsg. v. Hans-Dietrich Dahnke [u.a.]. Stuttgart, Weimar 1998, S. 827 f.

Oswald, Stefan: Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840. Heidelberg 1985 (= Germanisch-romanische Monatsschrift: Beihefte VI).

Otto, Regine: >Von deutscher Art und Kunst<. Aspekte, Wirkungen und Probleme eines ästhetischen Programms. In: Impulse 1 (1978), S. 67-88.

Panofsky, Erwin: IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. [1924] Berlin⁷1993.

Petersdorff, Dirk von: Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller. Tübingen 1996 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 139).

Petersen, Jürgen H.: >Mimesis< versus >Nachahmung<. Die Poetik des Aristoteles – nochmals neu gelesen. In: Arcadia 27 (1993), S. 3-46.

Ders.: >Nachahmung der Natur<: Irrtümer und Korrekturen. In: Arcadia 29 (1994), S. 182-198.

Pfotenhauer, Helmut: Der schöne Tod. Über einige Schatten in Goethes Italienbild. In: Ders. (Hrsg.): Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik.

IX. Personenregister

Tübingen 1991 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Bd. 59), S. 113-135.

Philipp, Klaus Jan: Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810. Stuttgart, London 1997.

Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 1992.

Ponzi, Mauro: Goethes Bild von Rom – Fiktion und Wahrheit. In: Willi Hirdt, Birgit Tappert (Hrsg.): Goethe und Italien. Bonn 2001 (= Studium universale; Bd. 22), S. 275-292.

Ders.: Goethe und Pindar. In: Bernd Witte, Mauro Ponzi (Hrsg.): Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums. Berlin 1999, S. 21-37.

Quillien, Jean G.: Guillaume de Humboldt et la Grèce. Modèle et histoire. Lille 1983.

Rabreau, Daniel: Architecture. In: Michel Delon (Hrsg.): Dictionnaire européen des lumières. Paris 1997, S. 100-106.

Rad, Gerhard von: Das erste Buch Mose. Genesis. Göttingen 111981 (= Das Alte Testament Teutsch; Bd. 2/4).

Rehm, Walther: Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung. Von der Aufklärung bis zum Realismus. München 1924.

Ders.: Europäische Romdichtung. München ²1960.

Robson Scott, William Douglas: Goethe and the Gothic Revival. In: PEGS 25 (1955/1956), S. 83-113.

Ders.: The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste. Oxford 1965.

IX. Personenregister

Rodenwaldt, Gerhart: Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona. Berlin 1942 (= 102. Winckelmannprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin).

Rykwert, Joseph: Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier. Berlin 2005.

Ders.: The first Moderns. The Architects in the Encyclopédie 1750-1776. Ann Arbor 1984.

Sauder, Gerhard: Der junge Goethe und das religiöse Denken des 18. Jahrhunderts. In: GJb 112 (1995), S. 97-110.

Ders.: Empfindsamkeit. Bd. I, Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974; Bd. III, Quellen und Dokumente. Stuttgart 1980.

Ders.: Fiktive Renaissance: Kunstbeschreibungen in Wilhelm Heineses Roman >Ardinghello<. In: Silvio Vietta (Hrsg.): Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutsche Romantik. Stuttgart, Weimar 1994, S. 61-73.

Ders.: Geniekult im Sturm und Drang. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. Hrsg. v. Rolf Grimminger. München ²1984, S. 327-340.

Ders.: Goethes Ästhetik der Dämmerung. In: Matthias Luserke (Hrsg.): Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven. Göttingen 2001, S. 45-55.

Schings, Hans-Jürgen: Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen bei Goethe. In: Eijiro Iwasaki (Hrsg.): Begegnung mit dem >Fremden<: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten Kongresses. Tokyo 1990, S. 15-26.

Ders.: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Stuttgart 1977.

IX. Personenregister

Schmidt-Dengler, Wendelin: Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit. München 1978.

Sulger-Gebing, Emil: August Wilhelm und Friedrich Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen A. W. Schlegels. [München 1897] ND. Hildesheim 1976.

Kehn, Wolfgang: Christian Cay Lorenz Hirschfeld 1741-1792. Eine Biographie. Worms 1992.

Paulin, Roger: Ludwig Tieck. Stuttgart 1987.

Scherer, Wilhelm: Aus Goethes Frühzeit. Bruchstücke eines Commentares zum jungen Goethe. Straßburg, London 1879 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker; Bd. 34).

Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig 1894.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. 2 Bde. Heidelberg ³2004 (= Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte [Folge 3], Bd.210).

Ders.: Metamorphosen der Antike in Goethes Werk. Heidelberg 2002 (= Schriften der Philologisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften; Bd. 26 [2002]).

Scholtz, Gunther: Der Weg zum Kunstsystem des deutschen Idealismus. In: Walter Jaeschke und Helmut Holzey (Hrsg.): Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Hamburg 1990 (= Philosophisch-literarische Streitsachen; Bd. 1).

Scholz, Hannelore: Zur Herausbildung romantischer Kunstauffassungen bei August Wilhelm Schlegel von 1789 bis 1804. Diss. masch. Berlin 1983.

IX. Personenregister

Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1806. München 1983, S. 391-393.

Schwinge, Ernst Richard: >Ich bin nicht Goethe<. Johann Gottfried Herder und die Antike. Göttingen 1999 (= Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften e.v. Hamburg; Jahrgang 17 – 1999 – Heft 2).

Scuria, Herbert: Wilhelm von Humboldt. Werden und Wirken. Düsseldorf 1976.

Seifert, Siegfried: Ouvertüre einer >Wiedergeburt<. Goethe im Trentino, September 1786. In: Klaus Manger (Hrsg.): Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Tübingen 1997 (= Reihe der Villa Vigoni; Bd. 11), S. 85-99.

Sperling, Siegbert: Das Pantheon in Rom. Abbild und Maß des Kosmos. Neuried 1999 (= Horres; Bd. 1).

Spree, Ulrike: Das Streben nach Wissen. Eine vergleichende Gattungsgeschichte der populären Enzyklopädien in Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert. Tübingen 2000 (= Communicatio; Bd. 24).

Stadler, Peter B.: Wilhelm von Humboldts Bild der Antike. Zürich, Stuttgart 1959.

Steffen, Hans (Hrsg.): Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen 1967 (= Vandenhoeck-Reihe; Bd. 250).

Steinen, Wolfram von den: Mittelalter und Goethezeit. In: HZ 183 (1975), S. 249-302.

Stierle, Karlheinz: Fiktion. In: ÄGB II, S. 380-427.

Stiller, Otto: Johann Jacob Volkmann, eine Quelle für Goethes Italienische Reise. Berlin 1908 (= Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster).

IX. Personenregister

Strack, Friedrich: Die >göttliche< Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis. In: Richard Brinkmann (Hrsg.): Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Stuttgart 1978, S. 369-391.

Sudheimer, Hellmuth: Der Geniebegriff des jungen Goethe. Berlin 1935.

Sulger-Gebing, Emil: August Wilhelm und Friedrich Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen A.W. Schlegels. München 1897 (= Forschungen zur neueren Literaturgeschichte; Bd. 3).

Tanzer, Helen H.: The Villas of Pliny the Younger. New York 1924.

Terras, Rita: Wilhelm Heinses Ästhetik. München 1972.

Tilliete, Xaver: Schelling. Stuttgart ²2004.

Ders.: Schelling als Philosoph der Kunst. In: Philosophisches Jahrbuch 83 (1973), S. 30-41.

Vallentin, Rudolf: Wilhelm von Humboldts Bildungs- und Erziehungskonzept. Eine politisch motivierte Gegenposition zum Utilitarismus der Aufklärungspädagogik. München 1999 (= Profession; Bd. 3).

Varga, Lucie: Das Schlagwort vom „finsternen Mittelalter“. Baden, Wien, Leipzig, Brünn 1932.

Verdier, Philippe: L'iconographie des Arts Libéraux dans l'art du Moyen-âge jusqu'à la fin du quinzième siècle. In: Arts Libéraux et philosophie au moyen-âge. Actes du Quatrième congrès internationale de philosophie médiévale. Montreal-Paris 1969.

Vietta, Silvio (Hrsg.): Die literarische Frühromantik. Göttingen 1983 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe; Bd. 1488).

IX. Personenregister

Ders. (Hrsg.): *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart, Weimar 1994.

Vizzardelli, Silvia: *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*. Roma 2000.

Walzel, Oskar: *Das Prometheussymbol von Goethe bis zu Shaftesbury*. Darmstadt³1968.

Wegener, Ulrike B.: *Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher*. Hildesheim / Zürich / New York 1995 (= *Studien zur Kunstgeschichte*; Bd. 93).

Wild, Reiner: *Italienische Reise*. In: Bernd Witte [u.a.] (Hrsg.): *Goethe-Handbuch*. Stuttgart, 4 Bde. Weimar 1998, hier Bd. III, S. 331-369.

Wittkower, Rudolf: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München 1969 [deutsche Übersetzung von *Architectural principles in the Age of Humanism*. London 1949].

Wolf, Norbert Christian: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*. Tübingen 2001 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Bd. 81).

Zech, Ulrike: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*. Tübingen 2000 (= *Communicatio*; Bd. 22).

Zeller, Hans: *Wilhelm Heinses Italienreise*. In: *DVjs* 42 (1968), S. 23-54.

Ziegler-Happ, Gabi: *Das Spiel des Stils. Interpretation von Goethes Stilbegriff vor dem Hintergrund von Schillers Spieltheorie*. Frankfurt am Main 1989.

Zimmermann, Rolf Christian: *Zur Datierung von Goethes Aufsatz >Von deutscher Baukunst<*. In: *Euphorion* 51 (1957), S. 438-442.

Zippel, Albert: *Wilhelm Heinse und Italien*. Jena 1930.

IX. Personenregister

IX. Personenregister

Das Register erfasst alle im Fließtext erwähnten Personen außer den Autoren der Forschungsliteratur.

Addisson, Joseph 119	Goethe, Johann Wolfgang, von 2, 5f., 11f., 19, 38, 73-93, 95, 98f., 138, 147, 157-169, 178f., 187, 204, 213- 215, 221, 239, 241f., 244, 246-261
Alberti, Leon Battista 4, 8f., 13, 16, 222f.	Goldmann, Nikolaus 10
Archenholz, Johann Wilhelm 265	Harris, James 221
Augustinus 4. 14	Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 2, 5, 224-238, 245f.
Batteux, Charles 18, 33, 89	Heinse, Wilhelm 5, 12, 73, 94-105, 107-113, 239, 242, 254
Baumgarten, Alexander 1, 33, 61	Herder, Johann Gottfried 5, 38, 55- 74, 83, 89, 140, 148, 154, 194f., 203, 221, 239, 241
Behr, Georg Heinrich 78	Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 4, 6, 38-54, 239, 241
Blum, Hans 8f.	Hirt, Aloys 139, 148f., 155, 230
Böckler, Georg Andreas 9, 17	Homer 34
Breitinger, Johann Jacob 210	Houel, Jean 141, 147
Calderari 19	Humboldt, Wilhelm von 5, 138-156, 243f.
Chambers, William 41	Jagemann, Christian Joseph 249f.
Dauider, Augustin Charles 10	Kant, Immanuel 20, 24, 217, 240
Decker, Paul 10	Laugier, Marc Antoine 2, 77
Désgodetz, Antoine 256	
Diderot, Denis 2, 4, 20f., 240	
D'Orville, Jacobi 141, 147	
Erasmus, Johann Georg 10	
Félibien, Jean François 77	
Forster, Georg 5, 73, 170-177, 182, 189, 244f.	

IX. Personenregister

<p>Maffei, Francesco Scipione 140f</p> <p>Mendelssohn, Moses 18, 62</p> <p>Moritz, Karl Philipp 5, 114-125, 127-129, 208, 220, 239, 242f.</p> <p>Navarro, Enrique Palos y 139f.</p> <p>Novalis 201, 206, 290, 298</p> <p>Palladio, Andrea 4f., 8f., 11, 16, 95, 107-113, 135f., 157-164, 166-168, 242, 244, 247-259, 252f., 256-259, 261</p> <p>Platon 7, 11-13, 15f., 63, 222, 239</p> <p>Rivius, Walter Hermann 8, 16f.</p> <p>Scamozzi, Ottavio Bertotti 247-262</p> <p>Thomas von Aquin 4, 14-16</p> <p>Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 2, 5f., 12, 20, 26, 204, 206, 215-223, 227, 239, 245f.</p> <p>Schlegel, August Wilhelm 2, 5f., 26, 199, 203-208, 210, 212-217, 220-227, 239, 244</p> <p>Schlegel, Friedrich 5, 73, 187-202, 238f., 244-246</p> <p>Schiller, Friedrich 20, 24, 148, 150, 153f., 168, 240</p>	<p>Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 78</p> <p>Speckle, Daniel 8f.</p> <p>Spinoza 84, 279</p> <p>Sturm, Leonhard Christoph 10</p> <p>Suckow, Lorenz Johann Daniel 10</p> <p>Sulzer, Johann Georg 2, 4, 31-38, 58, 82-84, 86, 88f., 178, 181, 203, 239, 241, 272</p> <p>Tacitus, P. Cornelius 80, 97, 192</p> <p>Tieck, Ludwig 5, 159, 177-180, 182, 244f.</p> <p>Thierry von Chartres 14f.</p> <p>Vasari, Giorgio 18</p> <p>Vitruvius, Pollio 4, 8, 13, 62, 98, 140, 222, 239, 261</p> <p>Volkman, Johann Wilhelm 5f., 130-137, 243, 248f., 261</p> <p>Wackenroder, Wilhelm Heinrich 5, 159, 177, 180-185, 244f.</p> <p>Winckelmann, Johann Joachim 3, 37, 97, 110, 130-132, 154, 178, 243, 261</p>
---	--