

# Goethe und die Architekturtheorie

vorgelegt von  
Diplom-Ingenieur  
Jan Büchsenschuß  
aus Strausberg

von der Fakultät VI - Planen Bauen Umwelt  
der Technischen Universität Berlin  
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Ingenieurwissenschaften  
- Dr.-Ing. -

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzender: Prof. Dr. R. Schäfer

Berichter: Prof. Dr. F. Neumeyer

Berichter: Prof. Dr. K. Philipp

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 27. Juli 2009

Berlin 2009

D 83

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Vorwort</b> .....	<b>5</b>
<b>2. „Ich habe Ihnen nichts Neues zu sagen.“ - Einleitung</b> .....	<b>7</b>
2.1 Themenfindung .....	7
2.1.1 <i>Stand der Forschung und Motivation der Arbeit</i> .....	7
2.2 Methodik .....	11
2.2.1 <i>Forschungsansatz im Konsens der Goetheforschung</i> .....	11
2.2.2 <i>Weitere Vorgehensweise und ein Wort zur Interpretation</i> .....	12
<b>3. „...in der Intention überlegen“ – Eine Architekturbiographie</b> .....	<b>16</b>
3.1 Frankfurt bis Straßburg (1749 – 1770) .....	16
3.1.1 <i>Das Elternhaus</i> .....	16
3.1.2 <i>Der „Silberne Bär“</i> .....	18
3.1.3 <i>Das Treppenhaus</i> .....	19
3.2 Straßburg bis Weimar (1770 – 1775) .....	21
3.2.1 <i>Straßburg, Sesenheim und der Mannheimer Antikensaal</i> .....	21
3.2.2 <i>„Von deutscher Baukunst“</i> .....	23
3.2.3 <i>Poesie und Baukunst I</i> .....	28
3.2.4 <i>Köln, die Schweiz und Dritte Wallfahrt</i> .....	31
3.3 Weimar: das erste Jahrzehnt (1775 – 1786) .....	34
3.3.1 <i>Die ersten Bauprojekte</i> .....	34
3.3.2 <i>Architektonische Studien</i> .....	37
3.4 Italien (1786 – 1788) .....	42
3.4.1 <i>Von Karlsbad bis Verona</i> .....	42
3.4.2 <i>Von Vicenza bis Rom</i> .....	45
3.4.3 <i>Erster Romaufenthalt</i> .....	59
3.4.4 <i>Neapel und Sizilien</i> .....	63
3.4.5 <i>Zweiter Romaufenthalt und Heimreise</i> .....	70
3.5 Weimar: die produktive Phase (1788 – 1810) .....	74
3.5.1 <i>„Baukunst“ (1788)</i> .....	74
3.5.2 <i>Die großen Weimarer Bauprojekte</i> .....	78
3.5.3 <i>Reisen, Kuren und Kriegszüge</i> .....	89
3.5.4 <i>„Baukunst“ (1795)</i> .....	97
3.5.5 <i>Weitere architektonische Studien</i> .....	101
3.5.6 <i>Poesie und Baukunst II</i> .....	110
3.6 Weimar: die historische Phase (1810 – 1832) .....	124
3.6.1 <i>Boisseree, der Kölner Dom und die Gotik</i> .....	124

3.6.2 Späte Bauprojekte-----	140
3.6.3 Kur- und Kunstreisen-----	150
3.6.4 Architektonische Studien, Maximen und Rezensionen-----	154
3.6.5 Poesie und Baukunst III-----	166
<b>4. „...wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache“ - Goethes</b>	
<b>Architekturtheorie-----</b>	<b>180</b>
4.1 Untersuchung des Material- Zweck- Verhältnisses -----	180
4.1.1 Material und Zweck im ‚Baukunst‘-Aufsatz (1795)-----	180
4.1.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften -----	183
4.1.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes -----	191
4.1.4 Fazit -----	198
4.2 Untersuchung des Zusammenhanges von Funktionalität und Charakter -----	200
4.2.1 Funktionalität und Charakter im ‚Baukunst‘-Aufsatz (1795)-----	200
4.2.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften -----	202
4.2.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes -----	210
4.2.4 Fazit -----	216
4.3 Untersuchung des Zusammenhanges von Raumwahrnehmung und sinnlicher Harmonie	
-----	217
4.3.1 Raumwahrnehmung und sinnliche Harmonie im ‚Baukunst‘-Aufsatz (1795)-----	218
4.3.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften -----	221
4.3.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes -----	230
4.3.4 Fazit -----	235
4.4 Untersuchung des höchsten Zweckes der Baukunst: Die Lehre von der Fiktion -----	237
4.4.1 Die Lehre von der Fiktion im ‚Baukunst‘-Aufsatz (1795)-----	237
4.4.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften -----	242
4.4.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes -----	254
4.4.4 Fazit -----	259
4.5 Untersuchung der sittlichen Wirkung der Baukunst-----	261
4.5.1 Die Baukunst als Erzieher – ‚Über den Dilettantismus‘ (1799)-----	261
4.5.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften -----	264
4.5.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes -----	267
4.5.4 Fazit -----	269
<b>5. „Nachgedacht über deutsche Baukunst...“ - Fazit -----</b>	<b>271</b>
5.1 Goethes Architekturtheorie -----	271
5.1.1 Biographisch zusammengefasst -----	271
5.1.2 Inhaltlich zusammengefasst-----	273
5.2 Goethes Architekturtheorie im Wandel der Zeit-----	275

5.2.1 <i>Der Einfluss auf seine Zeit</i> -----	275
5.2.2 <i>Kurzer Ausblick</i> -----	278
<b>6. Anhang</b> -----	<b>280</b>
6.1 Tabellarische Übersichten -----	280
6.1.1 <i>Goethes architektonischer Lebenslauf</i> -----	280
6.2 Literaturverzeichnis-----	288
6.2.1 <i>Primärliteratur</i> -----	288
6.2.2 <i>Sekundärliteratur</i> -----	292

## 1. Vorwort

Seit dem Beginn meiner Studien zum Thema „Goethe und die Architekturtheorie“ sind vier Jahre vergangen. Dass meine Dissertation über ein so breit gefächertes Thema nun endlich vollendet ist, habe ich der Unterstützung vieler hilfsbereiter Menschen zu verdanken.

Allen voran ist hier mein Betreuer und Doktorvater Herr Prof. Dr.- Ing. Fritz Neumeyer zu nennen, der mich durch die Jahre mit seinem persönlichen Interesse immer motiviert und mir mit seinem Rat stets zur Seite gestanden hat.

Des Weiteren bin ich der „Klassik Stiftung Weimar“ zu großem Dank verpflichtet. Durch meinen dreimonatigen und von der Stiftung finanzierten Aufenthalt in Weimar hatte ich die Gelegenheit, in den diversen Museen und Archiven meine Nachforschungen in aller Gründlichkeit betreiben zu können. Darüber hinaus konnte ich aus meiner Weimarer Zeit interessante Anregungen aus Gesprächen mit Frau Dr. Mihaela Zaharia, Prof. Dr.- Ing. Christian Schädlich und Prof. Dr.- Ing. Jörg H. Gleiter mitnehmen.

Ein weiterer Dank geht an meine kritischen Korrektoren Claudia und Carola Bernert, Monika Rodloff, Kirsten Ziranek und Alexander Schultz.

Last but not least danke ich meinen Eltern und meiner Lebensgefährtin, welche mir mit großer Aufopferung ihrerseits meine Studienzeit erst ermöglicht haben.

## „ARCHITEKTUR

*Unter dem leichten Geschlecht erscheinst du schwer und bedächtig,  
Aber zu Regel und Zucht winkst du die Schwestern zurück.  
Hüpfenur, leichtes Geschlecht, ich Gefesselte kann dir nicht folgen,  
Aber ich weiß zu ruhn und auf mir selber zu stehn.  
Freilich kann ich dich nicht in schlängelnden Wellen umspielen,  
Aber mein Dasein faßt mächtig wie keines dich an.“<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Goethe: Werke, Digitale Bibliothek Band 4, Berlin 2004: “Xenien und Votivtafeln“, S. 1945.

## 2. „Ich habe Ihnen nichts Neues zu sagen.“ - Einleitung

*„Zweihundert Jahre nach Goethes Geburt, hundertundsiebzehn nach seinem Tode, tut man gut, einen Vortrag über ihn mit dem Satz zu beginnen: Ich habe Ihnen nichts Neues zu sagen.“<sup>2</sup>*

[Thomas Mann, „Goethe und die Demokratie“, 1949]

Die Vielzahl der Publikationen über Goethe scheint Thomas Mann heute mehr denn je Recht zu geben. Eine Untersuchung über Goethes Verhältnis zur Architektur erscheint bei der Dichte der bereits vorliegenden Literatur auf den ersten Blick überflüssig. Doch betrachtet man diese Sekundärliteratur genauer und vergleicht sie mit dem Gesamtwerk Goethes, wird schnell klar, dass das Thema „Goethe und die Architekturtheorie“ bislang nie vollständig bearbeitet wurde und selbst die Darstellung von Goethes Verhältnis zur Baukunst bis auf den heutigen Tag lückenhaft ist.

Mit dieser als Grundlagenarbeit zu verstehenden Dissertation wird nun versucht, die angesprochenen Lücken der Goetheforschung zu schließen und Goethe in der Geschichte der Architekturtheorie zu positionieren.

### 2.1 Themenfindung

#### 2.1.1 Stand der Forschung und Motivation der Arbeit

Auch wenn es vereinzelte Beiträge<sup>3</sup> schon zuvor gegeben hat, beginnt die eigentliche Forschungsarbeit am Thema ‚Goethe und Architektur‘ erst in den 1920er Jahren nach der Veröffentlichung (1887 bis 1919) der großen Weimarer Sophien- Ausgabe der Werke Goethes. Nach dem Zweiten Weltkrieg steigt die Anzahl der Aufsätze in diversen Periodika dann beträchtlich und verdichtet sich besonders in den Zeiten um die so genannten „Goethe- Jahre“, wie etwa um 1949 und 1999, dem 200. und 250. Geburtstag Goethes, und um 1982, dem 150. Todesjahr des Dichters. Dabei hat sich die ansteigende Tendenz bis auf den heutigen Tag gehalten. So viel wie in den letzten zehn Jahren ist noch nie zuvor über Goethes Beschäftigung mit architektonischen Themen publiziert worden. Dabei ist das inhaltliche Spektrum zu allen Zeiten breit gefächert.

Allen voran sind die Versuche zu nennen, die einen allgemeinen Überblick über Goethes Beschäftigung mit der Baukunst geben. Dabei war anscheinend der enge Rahmen eines Aufsatzes der inhaltlichen Vollständigkeit immer hinderlich: Angefangen von den wenig

---

<sup>2</sup> Mann, Thomas: Gesammelte Werke, Band 11, Aufbau- Verlag, Berlin und Weimar 1965, S. 502.

<sup>3</sup> Vgl. Bayer, Josef: Goethe, Schinkel und die Gotik, in: National- Zeitung, 1891; Schumacher, Fritz: Goethe und die Architektur, in: Streifzüge eines Architekten, S. 2 – 32, Jena 1907 und Knauth, Johann: Erwin von Steinbach, in: Straßburger Münsterblatt, Nr. 6, S. 7 – 52, Straßburg 1912.

informativen Zitatensammlungen von Schumacher<sup>4</sup> und Blunck,<sup>5</sup> über die bislang umfangreichste Darstellung in der Dissertation Wieteks,<sup>6</sup> dem gut recherchierten Aufsatz von Kühnlenz,<sup>7</sup> an welchem sich auch bis in die Wortwahl hinein Herbert von Einem orientiert,<sup>8</sup> dem weniger gut recherchierten Aufsatz Pevsners<sup>9</sup> bis hin zu Georg F. Kochs<sup>10</sup> stichpunktartiger Zusammenfassung seines Redeskripts – es gibt bislang keine Veröffentlichung, in der alle themenrelevanten Fakten mit einbezogen werden, so dass bis auf den heutigen Tag eine vollständige Übersicht fehlt.

Ein weiterer Aspekt, dem aus architekturtheoretischer Sicht überraschend viele Aufsätze gewidmet sind, ist Goethes Auseinandersetzung mit der Gotik, wie es anhand der drei bekanntesten Aufsätze über das Straßburger Münster und einzelnen Bemerkungen in der Zusammenarbeit mit Sulpiz Boisseree nachzuvollziehen ist. Besonders erwähnenswert sind hierfür die Arbeiten Beutlers,<sup>11</sup> welcher mit diesen die Basis für ein halbes Jahrhundert Goethe-Gotik-Forschung geschaffen hat, dann der Aufsatz Kellers,<sup>12</sup> der auf einer breiten Ebene die Einbindung der Münsterbeschäftigung Goethes in die zeitgenössischen Vorstellungen versucht, und Fechners<sup>13</sup> luzide Darstellungen, mit welchen er bislang gefasste Meinungen über einzelne Aspekte des ersten Münster-Aufsatzes korrigiert.

Des Weiteren haben sich die Themen, die das Verhältnis Goethes zu anderen Personen beleuchten, zu allen Zeiten großer Beliebtheit erfreut. Allerdings fällt auf, dass in der ersten Jahrhunderthälfte Schinkel<sup>14</sup> und in der zweiten Palladio<sup>15</sup> fast ausschließlich bevorzugt werden. Dagegen sind die Verhältnisse Goethes zu weniger markanten Architekten wie Gentz, Coudray, Moller aber auch Weinbrenner und von Klenze bislang nahezu unerforscht.<sup>16</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Schumacher 1907.

<sup>5</sup> Vgl. Blunck, Carl: Baukunst und Handwerk in Goethes Dichtung, Waiblingen 1949.

<sup>6</sup> Vgl. Wietek, Gerd: Untersuchungen über Goethes Verhältnis zur Architektur, Kiel 1951.

<sup>7</sup> Vgl. Kühnlenz, Fritz: Vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen – Die Architektur in Goethes Leben und Schaffen, in: Deutsche Architektur 8/7, S. 455 – 457, Berlin 1959.

<sup>8</sup> Vgl. Einem, Herbert von: Goethe und die bildende Kunst, in: Goethe – Studien, München 1972.

<sup>9</sup> Vgl. Pevsner, Nikolaus: Goethe und die Baukunst, in: Architektur und Design, S. 117 – 127, München 1971.

<sup>10</sup> Vgl. Koch, Georg Friedrich: Goethe und die Baukunst, in: Goethe – Versuch einer Annäherung, S. 231 – 288, Darmstadt 1984.

<sup>11</sup> Vgl. Beutler, Ernst: Von Deutscher Baukunst, in: Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft, 6. Band, S. 232 – 263, Weimar 1941; Von deutscher Baukunst – Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, seine Entstehung und Wirkung, München 1943 und Essays um Goethe, Zürich und München 1980.

<sup>12</sup> Vgl. Keller, Harald: Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert, München 1974.

<sup>13</sup> Vgl. Fechner, Jörg-Ulrich: Johann Wolfgang Goethe: Von Deutscher Baukunst, Darmstadt 1989.

<sup>14</sup> Vgl. Bayer 1891; Altenberg, Paul: Goethes Vermächtnis und Schinkels Auftrag, Berlin 1955; Doebber, Adolph: Schinkel in Weimar, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, S. 103 – 130, Weimar 1924; Forssman, Erik: Von deutscher Baukunst – Goethe und Schinkel, in: Deutsche Baukunst um 1800, S. 7 – 25, Köln 2000.

<sup>15</sup> Vgl. Hellersberg, Hendrik: ‚Er gab mir einige Anleitung‘ Ottavio Bertotti Scamozzi und Goethe – Neue Aspekte zu Goethes Palladio Rezeption, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstift 2005, S. 37 – 55, Tübingen 2005; Jeziorkowski, Klaus: Die Grammatik der Architektur – Zum Rhythmus bei Goethe und Palladio, in: Überschreitungen – Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, S. 93 – 116, Bern 2002; Einem, Herbert von: Goethe und Palladio, in: Goethe Studien, München 1972; Keller, Harald: Goethe, Palladio und England, München 1971; Martin, Günther: Goethe und Palladio – Fiktion klassischer Architektur, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstift 1977, S. 61 – 82, Tübingen 1977.

<sup>16</sup> Der erste der hier überhaupt Daten in umfangreichen Maße erfasst hat, war Rainer Ewald: vgl. Ewald, Rainer: Goethes Architektur – des Poeten Theorie und Praxis, Weimar 1999.

Die Bedeutung der praktischen Bautätigkeit Goethes hat man offensichtlich erst in den letzten zwanzig Jahren erkannt, da sich in diesem Zeitraum die Publikationen auffallend häufen<sup>17</sup>. Besonders erwähnenswert ist Ewalds<sup>18</sup> umfassende und mit vielen bislang unveröffentlichten Quellen versehene Monographie ‚Goethes Architektur‘. Ewald versucht hier den in seiner Konsequenz kritisierbaren, in seiner Datenfülle dennoch hervorzuhebenden Schlußschluss zwischen Theorie und Praxis des Dichters.

Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl von Aufsätzen, die sich mit Einzelthemen des Goethewerkes beschäftigen, in welche auch architektonische Sachverhalte hineinreichen: Sei es Goethes Italienreise,<sup>19</sup> seine Theorien über bildende Kunst zu verschiedenen Schaffensperioden,<sup>20</sup> sein Antikenverständnis<sup>21</sup> oder bestimmte Einzelbegriffe wie ‚Stoff‘,<sup>22</sup> ‚Metamorphose‘,<sup>23</sup> ‚Raum‘,<sup>24</sup> ‚Rhythmus‘<sup>25</sup> oder ‚Form‘.<sup>26</sup>

Vergleichsweise selten sind dagegen literaturtheoretische Untersuchungen. Lediglich die ersten beiden Münster-Aufsätze wurden dahingehend betrachtet.<sup>27</sup> Auch Mandelartzs<sup>28</sup> Publikation über das literarische Motiv der Baukunst in den ‚Wahlverwandtschaften‘ ist eine Seltenheit, obwohl sich gerade durch derart fachübergreifende Forschung neue Erkenntnisse gewinnen ließen.

---

<sup>17</sup> Vgl. Beyer, Andreas: Das römische Haus in Weimar, München 2001; Bothe, Rolf: Gentz oder Goethe, das ist hier die Frage. Anmerkungen zum Treppenhaus und Festsaal im Weimarer Schloß, in: Deutsche Baukunst um 1800, S. 165 – 190, Köln 2000; Frebel, Reimar: Das Römische Haus – Carl Augusts ‚Gartenhaus‘, eine Leistung von Goethe, Meyer und Schuricht, in: Weimar Kultur Journal, Nr. 8, S. 18 – 19, Weimar 1999; Oppel, Margarete: Goethehaus und Goethes Gartenhaus, in: Dichterhäuser in Weimar, S. 3 – 49, München 2005; Pielmann, Erika: Goethes Treppenhäuser, in: Goethe – Jahrbuch, Nr. 115, S. 171 – 181, Weimar 1998.

<sup>18</sup> Vgl. Ewald, Rainer: Goethes Architektur – des Poeten Theorie und Praxis, Weimar 1999.

<sup>19</sup> Vgl. Claussen, Horst: ‚...die herrlichste Idee, die ich nun nordwärts mitnehme – Goethe und die Architektur in Italien, in: ...auf klassischem Boden begeistert – Goethe in Italien, S. 94 – 98, Mainz 1986; Egger, Irmgard: ‚Aus Wahrheit und Lüge ein Drittes‘ Zur Didaktik von Wahrnehmung und Einbildungskraft in Goethes ‚Italienischer Reise‘, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstift 2004, S. 70 – 96, Tübingen 2004; Gürtler, Antje: ‚in ihrer lieben Natur sind sie gar zu naiv‘ – Aussagen zur Baukunst in Goethes Reisetagebuch 1786 und der ‚Italienischen Reise‘ am Beispiel von Palladios ‚Villa Rotonda‘, in: Literarische Trans- Rationalität, S. 257 – 274, Würzburg 2003.

<sup>20</sup> Vgl. Osterkamp, Ernst: Dämmerung – Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe, in: Der junge Goethe – Genese und Konstruktion einer Autorschaft, S. 145 – 161, Tübingen 2001; Kampmann, Wanda: Goethes Kunsttheorie nach der italienischen Reise, in: Jahrbuch der Goethe- Gesellschaft, 15. Band, S. 203 – 217, Weimar 1929; Wolf, Norbert Christian: Streitbare Ästhetik – Goethes kunst- literaturtheoretische Schriften 1771 – 1789, Tübingen 2001.

<sup>21</sup> Vgl. Schiering, Wolfgang: Goethe und die antike Kunst, in: ...auf klassischem Boden begeistert – Goethe in Italien, S. 55 – 65, Mainz 1986; Wegner, Max: Goethes Anschauung antiker Kunst, Berlin 1949.

<sup>22</sup> Vgl. Neumeyer, Fritz: Das Werk der Stoffe, oberflächlich betrachtet, in: Werkstoff Stein – Material, Konstruktion, zeitgenössische Architektur, S. 10 – 25, Basel 2004.

<sup>23</sup> Vgl. Hilgers, Claudia: Entelechie, Monade und Metamorphose, München 2002.

<sup>24</sup> Vgl. Becker, Hans Joachim: Raumvorstellung und selektives Sehen in Goethes Italienischer Reise, in: Jahrbuch der deutschen Schiller- Gesellschaft 1997, S. 107 – 124, Stuttgart 1997.

<sup>25</sup> Vgl. Jeziorkowski 2002.

<sup>26</sup> Vgl. Eisbrenner, Astrid: Das Gewahrwerden der wesentlichen Form. Goethes Suche nach Form und ihr ästhetischer Ausdruck in der Fiktion, in: Konvergenzen – Studien zur deutschen und europäischen Literatur, S. 57 – 66, Würzburg 2000.

<sup>27</sup> Vgl. Eibl, Karl: ‚...Mehr als der Prometheus...‘ – Anmerkung zu Goethes Baukunst-Aufsatz, in: Jahrbuch der deutschen Schiller- Gesellschaft 1981, S. 238 – 248, Stuttgart 1981; Lange, Dieter: Goethes Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe... als Prosagedicht, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstift 1969, S. 66 – 75, Tübingen 1969.

<sup>28</sup> Vgl. Mandelartz, Michael: Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Band 118 Heft 4, S. 500 – 517, 1999.

Ebenso sind Untersuchungen über Goethes Verhältnis zur Architekturtheorie bislang selten erfolgt. Die erste nennenswerte Arbeit hierüber ist Horn-Onckens<sup>29</sup> Abhandlung ‚Über das Schickliche‘ von 1967. Im ersten Kapitel beschäftigt sie sich ausführlich mit den verschiedenen Ansichten Schillers und Goethes, wie sich diese in den Diskussionen um Goethes zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz widerspiegeln. Dabei gelangt Horn-Oncken zu wichtigen Erkenntnissen über die unterschiedlichen Definitionen des Idee-Begriffes der beiden Dichter.

Es folgt der Aufsatz Krufts<sup>30</sup> ‚Goethe und die Architektur‘ von 1982. Kruft gibt hier einen allgemeinen Überblick über Goethes architekturtheoretischen Beschäftigungen im Laufe seines Lebens. Auch wenn hier die oftmals nur rein inhaltliche Nähe des Dichters zur französischen Architekturtheorie überbetont wird, ist Kruft der Erste, der auf die Bedeutung Goethes für die Geschichte der Architekturtheorie überhaupt aufmerksam macht und tiefer gehende Untersuchungen fordert. Welche jedoch in den folgenden Jahren und sogar bis auf den heutigen Tag noch nicht in dem geforderten Ausmaß unternommen wurden.

Im gleichen Jahr publiziert von Einem<sup>31</sup> seine Untersuchung über Goethes Orpheus- Reflexion, in welcher Goethes Vorstellung von der Analogie zwischen Musik und Architektur in die Geschichte der Architekturtheorie eingebunden wird.

Die bislang letzte eingehende Beschäftigung mit Goethes Architekturtheorie findet sich in Biskys<sup>32</sup> ‚Poesie der Baukunst‘ von 2000. Dort widmet der Autor Goethes diversen Baukunst-Aufsätzen insgesamt drei Kapitel. In ihnen werden die einzelnen Schriften inhaltlich vorgestellt und in einzelnen Punkten interpretiert. Biskys Interpretationen sind dabei, auch wenn viele Fakten, die außerhalb der Aufsätze liegen, nicht berücksichtigt werden, von bewundernswerter Tiefe und Klarheit. Durch das Fehlen eines Gesamtüberblickes stehen jedoch einige dieser Schlussfolgerungen auf tönernen Füßen, wie etwa die Übernahme des schillerschen Idee-begriffes auf Goethes Baukunstvorstellungen, obwohl doch bereits Horn-Oncken auf die bedeutenden Unterschiede aufmerksam gemacht hat.

Es zeigt sich, dass bei aller Vielfalt und Vielzahl der Sekundärliteratur gerade im Verhältnis Goethes zur Architekturtheorie noch erheblicher Forschungsbedarf besteht. Das von Kruft konstatierte wissenschaftliche Defizit, nämlich der bislang ausgebliebene zu erwartende hohe Erkenntnisgewinn aus der geistigen Einbindung Goethes in die Geschichte der Architekturtheorie,<sup>33</sup> ist bislang offensichtlich noch nicht getilgt worden.

Diese Arbeit, mit ihrer ausführlichen architekturbiographischen Darstellung und der Beschreibung, Analyse und ersten Interpretation der Architekturtheorie Goethes, soll deshalb

---

<sup>29</sup> Vgl. Horn-Oncken, Alste: Über das Schickliche, Göttingen 1967.

<sup>30</sup> Vgl. Kruft, Hanno- Walter: Goethe und die Architektur, in: Pantheon – Internationale Zeitschrift für Kunst, S. 282 – 289, München 1982.

<sup>31</sup> Vgl. Einem, Herbert von: Man denke sich den Orpheus – Goethes Reflexion über die Architektur als verstummerter Tonkunst, München 1982.

<sup>32</sup> Vgl. Bisky, Jens: Poesie der Baukunst – Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisseree, Weimar 2000.

<sup>33</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 282.

als eine Grundlage verstanden werden, welche das angesprochene Defizit durch gründliche Datenerfassung und architekturtheoretische Analyse insofern schließt, als dass hierauf basierend weitergehende Diskussionen geführt und Arbeiten zu diversen Einzelthemen aber auch weiteren Zusammenhängen verfasst werden können.

## 2.2 Methodik

### 2.2.1 Forschungsansatz im Konsens der Goetheforschung

Das Ziel der Arbeit ist die Beschreibung, Analyse und Interpretation der Architekturtheorie Goethes, wodurch diese, wie von Krufft gefordert, in der Geschichte der Architekturtheorie positioniert werden kann.

Die erste Frage, die sich stellt, ist, an welchem Punkt in Goethes Werk eine derartige Untersuchung am sinnvollsten zu beginnen ist. Schließlich gibt es über Jahrzehnte verteilt Bemerkungen Goethes zu diesem Thema, die sich, zusammengenommen, zu widersprechen scheinen; ja es scheint nahezu ein Charakteristikum des Goethe- Gesamtwerkes zu sein, dass es zu jeder Aussage auch eine Gegenaussage gibt. So bezeichnet der Dichter in seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz von 1795 beispielsweise die Bewegung durch den Raum als den eigentlichen Sinn der Architektur.<sup>34</sup> Dagegen ist unter dem Jahr 1803 in den ‚Tag- und Jahresheften‘ die Aussage zu finden, dass die Baukunst auf der Ebene der Kunst den visuellen Sinn befriedigen müsse.<sup>35</sup> Ein knappes Vierteljahrhundert später ordnet Goethe in seiner Orpheus-Reflexion den visuellen Sinn wieder der Architekturwahrnehmung zu, fügt aber darüber hinaus den Bewegungssinn als Kontrollorgan hinzu.<sup>36</sup>

Um nun in diesen von Argument zu Gegenargument alternierenden Gedankenentwicklungen einen sinnvollen Ausgangspunkt identifizieren zu können, kann die besondere Denkweise Goethes zu Hilfe genommen werden. Sie wird von der Goetheforschung allgemein als etwas Typisches erkannt und mal „Synthese“<sup>37</sup> bzw. „kritische Synthese“,<sup>38</sup> „Induktion“<sup>39</sup> oder „Morphologie [des] Denkens“<sup>40</sup> genannt. Demnach zeichnet es Goethe aus, dass er nicht in einzelnen „Schubladen“ denkt, sondern stets Gedanken und Ideen aus gänzlich verschiedenen Zweigen seiner geistigen Interessen zu unerwartet neuen Systemen und Argumenten kombiniert bzw. sie auf diese Art bis zu einem bestimmten Niveau weiterentwickelt. Diese Vorgehensweise des Dichters muss, wenn sich Goethe tatsächlich nicht nur mit Baukunst im Allgemeinen

---

<sup>34</sup> Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>35</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“ S. 12875.

<sup>36</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Maximen und Reflexionen“ S. 8212f.

<sup>37</sup> Perls, Hugo: Goethes Ästhetik – und andere Aufsätze zu Literatur und Philosophie, Bern 1969, S. 47.

<sup>38</sup> Krufft 1982, S. 288.

<sup>39</sup> Perls 1969, S. 47.

<sup>40</sup> Krufft 1982, S. 288.

sondern speziell mit Architekturtheorie beschäftigt hat, irgendwann zu einer eigenständigen und verdichteten Darstellung architekturtheoretischer Begriffssysteme führen. Und tatsächlich ist der zweite ‚Baukunst‘-Aufsatz, da ist sich die Goetheforschung wiederum einig, eine derartige architekturtheoretische Schau. Dieser Aufsatz wird als das Produkt von Goethes eingehender Beschäftigung mit den theoretischen Grundlagen der Architektur,<sup>41</sup> als sein „*erstaunlichster Beitrag zur Architekturtheorie*“<sup>42</sup> oder als „*bahnbrechende Betrachtung*“<sup>43</sup> bezeichnet.

Der Baukunst-Aufsatz enthält also die gedanklich verdichtete Form einer Architekturtheorie, deren Inhalt aufgrund der Art der Entstehung in alle Lebensphasen des Dichters ausstrahlt. Demnach ist dieser Aufsatz Goethes Bravourstück in der kreativen Auseinandersetzung mit architekturtheoretischen Sachverhalten und wird somit zum Ausgangspunkt der Untersuchung. Aussagen, die Goethe in diesem Aufsatz trifft, sollten deshalb im Vergleich mit anderen Bemerkungen zu gleichen Themen stets höher gewertet werden.

### 2.2.2 Weitere Vorgehensweise und ein Wort zur Interpretation

Bedingt durch Goethes synthetische Denkweise sind die Aussagen im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz also in der Regel verdichtete Zusammenziehungen bzw. Neukombinationen einzelner Fakten und architektonischer Details, welche den Dichter irgendwann im Laufe seines Lebens beschäftigt haben.

Um nun die potenziell beeinflussenden Daten, Erlebnisse und Faktoren den entsprechenden Passagen im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz zuordnen zu können, ist eine detaillierte architekturbiographische Übersicht über Goethes lebenslange Beschäftigung mit architektonischen Sachverhalten unerlässlich. Diese hierfür erstellte Architekturbiographie ist nicht nur die Basis der anschließenden Analyse, sondern sie ist auch als ein erster Schritt zur Tilgung des von Krufft angesprochenen wissenschaftlichen Defizits zu verstehen. Denn eine derart umfassende Datenzusammenstellung, die nicht nur bekannte Aufsätze und Reisenotizen sortiert, sondern darüber hinaus selten bzw. bislang unziterte Passagen aus Briefen und Tagebucheinträgen, architektonische Zeichnungen und eher unbekannte Aufsätze über Architektur, wovon es zahlreiche gibt, mit einbezieht, steht bislang noch nicht zur wissenschaftlichen Verfügung. Selbst die datenreiche Arbeit Wieteks weist in dieser Hinsicht viele Lücken auf. So fehlen etwa in der ersten Weimarer Phase die Bauprojekte und in der Italienischen Reise viele architektonische Detailbemerkungen. Darüber hinaus werden von Wietek in der architekturtheoretisch entscheidenden Lebensphase Goethes, die 1790er Jahre, nur die beiden Baukunst-Aufsätze zur Kenntnis genommen, während die Dilettantismus-

---

<sup>41</sup> Vgl. Horn-Oncken 1967, S. 9.

<sup>42</sup> Krufft 1982, S. 286.

<sup>43</sup> Ewald 1999, S. 395.

Schemen unerwähnt bleiben und die dichterischen Arbeiten dahingehend nicht untersucht werden<sup>44</sup>.

Doch in erster Linie ist die Architekturbiographie als eine Art Datenbank zu verstehen, mit welcher im zweiten, analytischen Teil gearbeitet wird. Mit der chronologischen Darstellung der architektonischen Momente im Leben Goethes werden nun drei wesentliche interne Ziele verfolgt.

Zum einen wird eine möglichst vollständige Datenübersicht gegeben, anhand welcher architektonische Passagen im Gesamtwerk des Dichters historisch eingeordnet und die Aussagen anderer Forschungsbeiträge an entsprechender Stelle kritisch überprüft und gewertet werden können.

Zum anderen werden architekturtheoretisch bedeutende Passagen, die im Rahmen der späteren Analyse eine Rolle spielen, hervorgehoben und vorab den zu untersuchenden Einzelthemen zugeordnet. Dabei stellt sich heraus, dass neben dem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz auch die Schemen ‚Über den Dilettantismus‘ zu den Primärquellen gezählt werden müssen, da sonst die sittliche Wirkung der Baukunst nicht im angestrebten Maße untersucht werden kann.

Schlussendlich wird Goethes eigentlicher Passion, der dichterischen Tätigkeit, besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Denn neben seinen kunstwissenschaftlichen Produktionen war für Goethe gerade die Poesie das Medium, in welchem er verschiedene Gedanken ohne die Gefahr wissenschaftlicher Kritik abwägen und umformulieren konnte.

Die Biographie ist in Kapitel unterteilt, die einzelnen Lebensabschnitten entsprechen. Die Trennung zwischen „produktiver“ und „historischer“ Phase in Goethes zweiter Lebenshälfte ist, im Gegensatz zu Wietek, der das Jahr 1805 annimmt,<sup>45</sup> dabei auf das Jahr 1810 festgelegt. Die allumfassende Produktivität, die nach der Italienreise bei Goethe einsetzt und in der Zusammenarbeit mit Schiller ihren Höhepunkt erreicht, klingt nach des letzteren Tod langsam ab und endet im Bereich der Architektur bei den Winkelmann- und Hirtstudien und dem Roman ‚Die Wahlverwandtschaften‘. Gleichzeitig wird von Sulpiz Boisseree in Goethe das Interesse an gotischer Baukunst angeregt. Doch dieses Interesse geht bei Goethe über den Grad des rein Historischen nicht mehr hinaus. Das Jahr 1810, in welchem der Dichter mit seinem Sohn in Hirts großem Architekturwerk blättert und gleichzeitig Pläne des Kölner Doms von Boisseree erhält,<sup>46</sup> markiert somit einen Wendepunkt in der Art der Architekturbeschäftigung.

Mit der biographischen Datenbank und dem als wissenschaftlichen Ausgangspunkt definierten zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz sowie den Dilettantisschemen kann im zweiten Teil der Arbeit die Beschreibung, Analyse und Interpretation der Architekturtheorie Goethes in Angriff genommen werden.

---

<sup>44</sup> Vgl. Wietek, 1951.

<sup>45</sup> Vgl. Wietek, 1951, Inhaltsverzeichnis.

<sup>46</sup> Siehe dazu Kapitel 3.5.5 und 3.6.1.

Hierfür ist zunächst zum besseren Verständnis der Inhalt des Baukunst-Aufsatzes in verschiedene Einzelthemen zu zerlegen. Die Themen: Material und Zweckform, Funktionalität und charakteristische Schönheit, sinnliche Harmonie durch Raumbewegung und die Lehre von der Fiktion ergeben sich fast von selbst aus der Komposition des architekturtheoretischen Begriffsystems im ersten Teil des Baukunst-Aufsatzes. Das Thema der sittlichen Wirkung der Baukunst ist ein ergänzendes Einzelthema aus den Dilettantismusschemen.

Diese fünf Themen werden nun auf drei verschiedenen Ebenen untersucht. Hierbei nimmt die architekturtheoretische Dichte von der ersten zur dritten Ebene ab, dafür werden zunehmend architekturferne und dennoch relevante Inhalte herangezogen, um eine möglichst umfassende Analyse und Interpretation gewährleisten zu können.

Auf der ersten Ebene wird die entsprechende Primärquelle, der Baukunst-Aufsatz oder die Dilettantismus-Schemen, hinsichtlich der relevanten Fakten zum Einzelthema analysiert. Anhand dieser ersten Analyse werden die gedanklichen Verbindungen der einzelnen Fakten im Rahmen der Primärquelle dargestellt und mit den Ergebnissen der vorhergehenden Einzeluntersuchungen verglichen. Das Resultat ist eine erste rein architekturtheoretische Interpretation, die sich zunächst auf die Primärquelle beschränkt.

Auf der zweiten Ebene wird nach beeinflussenden architekturelevanten Faktoren auf die jeweiligen Einzelthemen im Leben Goethes gesucht, da die Fakten der Primärquelle, wie erläutert wurde, Synthesen aus verschiedenen Einzelteilen darstellen. Dabei sind neben eigenen Bemerkungen besonders Goethes Kenntnisse der ihm zur Verfügung stehenden architekturtheoretischen Literatur von Interesse, weil hierüber eine erste Einbindung in die Geschichte der Architekturtheorie erfolgen kann. Auf dieser Ebene ist die biographische Datenbank im ersten Teil von erheblichen Nutzen, da viele der dort aufgezählten Fakten den Einzelthemen zugeordnet werden können, und es eigentlich keinen architekturtheoretischen Sachverhalt im Leben Goethes gibt, der nicht auf irgendeine Art auf die Primärquelle verweist.

Auf der dritten Ebene wird schließlich das Gesamtwerk des Dichters zu Rate gezogen. Denn durch die synthetische Denkweise werden nicht nur verschiedene Architekturerlebnisse neu miteinander verbunden sondern auch Interessen aus gänzlich anderen Bereichen herangezogen. Goethes Vergleich der architektonischen Raumbewegung mit dem Gefühl des Tanzens mit verbundenen Augen ist ein beredtes Beispiel dafür. Auf dieser Ebene werden nicht nur Goethes ästhetische und naturwissenschaftliche Schriften sondern auch sein Kontakt zu philosophischen Systemen betrachtet. Dabei können oft erstaunliche Erkenntnisse gewonnen werden, welche die ersten Interpretationen modifizieren.

Am Ende jeder Einzeluntersuchung steht ein Fazit, in welchem die Ergebnisse aus den drei Ebenen zusammengefasst und mit den vorhergehenden Fazits der anderen Einzelthemen in Beziehung gesetzt werden. Das Ergebnis ist eine Darstellung und Interpretation der

Architekturtheorie Goethes, wie sie sich aus den analysierten biographischen Fakten, Architekturschriften und den Beziehungen zu anderen Autoren und Gedankensystemen ergibt.

An dieser Stelle ist noch ein Wort zum Thema der Goetheinterpretation zu sagen.

Auch wenn dem Gesamtwerk des Dichters viele Fakten entnommen werden können, müssen doch immer wieder Entscheidungen getroffen werden, wie diese einzelnen Daten zusammen zu sehen sind. Diese Entscheidungen beruhen, wenn es keinen ausdrücklichen Beweis gibt, auf Wahrscheinlichkeit und sind damit diskutierbare und kritisierbare Interpretationen.

Im Laufe der Untersuchung kritisiert der Verfasser an verschiedenen Stellen Hanno Walter Krufts Versuche, Goethe als einen Kenner der französischen Architekturtheorie auszugeben. Kruft begründet seine Behauptungen in der Regel mit inhaltlichen Parallelitäten. Und in der Tat sind die Gemeinsamkeiten vorhanden und auf dieser Ebene nicht zu widerlegen. Was den Verfasser dennoch zur Kritik bewogen hat, sind zum einen die fehlenden Fakten, die ein Studium französischer Architekturtrakte bis zum zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz und darüber hinaus beweisen; und zum anderen die vorhandenen Fakten, die eine Kenntnis deutscher Architekturtheorie untermauern. Auch wenn es nahe liegt, dass diese deutschen Autoren sich am französischen Gedankengut bedient haben, ist es doch nicht für Goethe nachweisbar. Ihm hätte zu diesem Zeitpunkt das Studium der „Deutschen“ bereits ausgereicht, um von einstmalig rein französischen Inhalten erfahren zu können. Goethe in ein direktes Verhältnis zur französischen Architekturtheorie zu setzen, erscheint daher als irreführend und sollte anhand der tatsächlichen Fakten, neu überdacht werden.

Andererseits steht auch in dieser Arbeit, der Verfasser ist sich dessen bewusst, mit der Einbeziehung aristotelischer Gedanken in die Architekturtheorie Goethes ein Interpretationskritikpunkt zur Diskussion. Schließlich ist zur Zeit der Abfassung des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes kein Aristotelesstudium nachweisbar; auch hat Goethe selbst nie Aristoteles und Architektur direkt miteinander in Beziehung gesetzt. Allerdings ist eine Kenntnis aristotelischer Gedanken bereits seit Goethes Jugend und ein Studium von da ab immer wieder im Laufe seines Lebens beweisbar.

Aufgrund dieser harten Fakten und der inhaltlichen Nähe beider Autoren in bestimmten Punkten hat sich der Verfasser dennoch entschlossen, einige Lehren des Aristoteles zur Interpretation heranzuziehen. Dabei sei darauf hingewiesen, dass bei dieser Interpretation Goethe nicht als Aristoteliker ausgegeben werden soll, sondern die aristotelische Denkweise als Erklärungsmodell für Goethes Begriffssysteme benutzt wird. Diese Differenzierung, die Betonung darauf, dass es sich um eine Interpretation handelt, und die daraus zu gewinnenden Erkenntnisse rechtfertigen es nach des Verfassers Meinung, diese Vorgehensweise für wissenschaftlich angemessen zu halten.

### 3. „...in der Intention überlegen“ – Eine Architekturbiographie

*„Der weimarische Schloßbau hat mich vor allem gefördert. Ich mußte mit einwirken und war sogar in dem Fall, Gesimse zeichnen zu müssen. Ich that es den Leuten von Metier gewissermaßen zuvor, weil ich ihnen in der Intention überlegen war.“<sup>47</sup>*

Die architekturenspezifische Goethebiographie ist der erste Schritt zur Tilgung des von Kruft angesprochenen wissenschaftlichen Defizits in der Aufarbeitung der Beschäftigung des Dichters mit architektonischen Sachverhalten.

Die chronologisch dargestellten Fakten sind als Arbeitsgrundlage für diese Arbeit aber auch für weitergehende Untersuchungen und Diskussionen zu diesem Thema zu verstehen.

#### 3.1 Frankfurt bis Straßburg (1749 – 1770)

Am Anfang seiner Autobiographie ‚Dichtung und Wahrheit‘ weist Goethe auf die Gefahr hin, im Alter die Erinnerung an die früheste Jugendzeit aus eigener Erfahrung gern mit dem später Erzählten zu verwechseln.<sup>48</sup> Diese vorgespülte Altersvergesslichkeit klingt nach einer augenzwinkernden Entschuldigung, falls die Darstellung den Weg der reinen Wahrheit einmal verläßt. Tatsächlich ist im Einzelfall immer zu überlegen, ob es sich um eine wahrheitsgetreue Erinnerung oder eine Idealisierung der Wahrheit handelt.

Da für Goethes erste Lebensjahre seine Autobiographie oft die einzige Quelle ist, gestaltet sich eine objektive Analyse seiner Kindheit somit äußerst schwierig. Aufgrund der verfügbaren Daten muss jedoch davon ausgegangen werden, dass sich Goethes Interesse an der Baukunst bereits in der frühesten Jugend zu regen beginnt.

##### 3.1.1 Das Elternhaus

Das Erste woran sich Goethe zu erinnern vorgibt, ist die Wohnsituation vor dem großen Umbau des Elternhauses. Der eigentlich aus zwei Gebäuden bestehende mittelalterliche Fachwerkbau am Großen Hirschgraben 23 in Frankfurt am Main ist im Jahre 1733 von Goethes Großmutter Cornelia Goethe erworben worden.

In ‚Dichtung und Wahrheit‘ charakterisiert Goethe diesen Gebäudekomplex als alt, winkelhaft und düster beschaffen.<sup>49</sup> Eine turmartige Treppe und diverse Stufen an den Nahtstellen der beiden Gebäude hätten die unzusammenhängenden Zimmer und ungleichen Stockwerke miteinander verbunden.<sup>50</sup> Nur der untere Flur mit seiner südländisch anmutenden Verbindung

---

<sup>47</sup> Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, Digitale Bibliothek Band 10, Berlin 2004, S. 31062.

<sup>48</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, S. 10158.

<sup>49</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10162.

<sup>50</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10158.

über das so genannte ‚Geräms‘ zur Straße, das Gartenzimmer und die geräumigen Wohnzimmer der Großmutter<sup>51</sup> haben für Goethe wohl eine gewisse Wohn- und Lebensqualität besessen.

Umso wertvoller erschienen ihm dafür die im Vorsaal liebevoll ausgestellten Sammlungen seines Vaters Johann Caspar Goethe, welche dieser von seiner 1740 unternommenen Italienreise mitgebracht hat. Neben einer kleinen Marmorsammlung sind es in erster Linie die dekorativen römischen Prospekte, die in Goethe ein Interesse für die Architektur Italiens wecken. In seiner knapp sechzig Jahre später geschriebenen Autobiographie will der Dichter sich noch deutlich an die Darstellung des Kolosseums, der Peterskirche und der Engelsburg erinnern.<sup>52</sup>

Und in der Tat scheint „Italien“ das Stichwort gewesen zu sein, welches es dem eher introvertierten Vater ermöglicht, sich seinen Kindern zu nähern. Es ist nicht ausgeschlossen, dass bei den Reiseerzählungen des Vaters auch der Name Palladio gefallen ist. Seine auf Italienisch verfasste Reisebeschreibung ‚Viaggio in Italia‘ enthält jedenfalls ein mehrfaches Lob dieses Baumeisters der späten Renaissance.<sup>53</sup>

Ein erster und zugleich sehr intensiver Kontakt zur Baupraxis ergibt sich für Goethe dann nach dem Tod seiner Großmutter im April 1754. Schon lang hat der Vater Pläne für einen Umbau zur zweckmäßigen Verbesserung des Hauses erarbeitet. Nachdem das Gebäude nun gänzlich in seinen Besitz übergegangen ist, kann er diese Ideen endlich in die Tat umsetzen.

Es wird an dieser Stelle immer wieder die Anekdote angeführt, Goethe habe, als kleiner Maurergeselle verkleidet, den neuen Grundstein des Hauses setzen dürfen.<sup>54</sup> Diese Geschichte, die Goethe selbst nicht wieder erwähnt, stützt sich auf einen Dialog in den ‚Labores Juveniles‘ – Goethes Sammlung seiner jugendlichen Lateinarbeiten – in welchem eine solche Szene dargestellt ist.<sup>55</sup>

Goethe selbst erinnert sich an diese Baumaßnahme mit gemischten Gefühlen. Einerseits gedenkt er mit Vergnügen der verschmitzten Art des Vaters, baugesetzliche Verordnungen der Stadt zu umgehen, andererseits kritisiert er dessen mangelndes Interesse am äußeren architektonischen Ansehen.<sup>56</sup> Diese Kritik relativiert Goethe jedoch mit der Bemerkung, dass es zu der Zeit in ganz Frankfurt nichts architektonisch Erhebendes gegeben habe.<sup>57</sup> Den verschiedenen Bauarbeiten beizuwohnen, empfand der Fünfjährige dagegen einfach nur unbequem.

---

<sup>51</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10158, 10161 und 10164.

<sup>52</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10163f.

<sup>53</sup> Vgl. Einem 1972, S. 133.

<sup>54</sup> Vgl. Doebber 1924, S. 103; Martin 1977, S. 72; Koch 1984, S. 239.

In den Aufsätzen spricht man allgemein vom 7-jährigen Goethe als verkleideter Maurergeselle. Das ist eine Fehlinterpretation, da die Grundsteinlegung im Mai 1755 stattgefunden hat und Goethe also erst 5 Jahre alt war. Das falsche Alter erklärt sich aus dem Datum, welches dem Dialog vorangesetzt ist (Januar 1757). Dies bezeichnet aber nur den Zeitpunkt der Niederschrift.

<sup>55</sup> Vgl. Goethe: Labores Juveniles, Frankfurt am Main 1932, erster Dialog.

<sup>56</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10166f.

<sup>57</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10170.

Das neue Haus beschreibt Goethe rückblickend als wohldurchdacht, geräumig und mit einer freien Treppe versehen.<sup>58</sup> Der innere Charakter des Gebäudes hat sich für die Bewohner demnach grundlegend vom notdürftig Notwendigen zum zweckmäßig Angenehmen verändert. Das mag eine prägende Erfahrung für den fünfjährigen Goethe gewesen sein. Eine Reihe von kleinen architektonischen Phantasieentwürfen, die er in den nächsten Jahren gezeichnet und in Pappmodellen realisiert haben will, werden hierin, wenn es sie tatsächlich gegeben hat, ihre erste Motivation gefunden haben.<sup>59</sup> Durch den später genommenen Mathematik- und Zeichenunterricht, so berichtet Goethe weiter, sei es ihm möglich gewesen, diese Entwürfe genauer auszuarbeiten.<sup>60</sup>

### 3.1.2 Der „Silberne Bär“

Im Oktober 1765 reist Goethe nach Leipzig, um auf Anordnung des Vaters ein Jurastudium zu beginnen. Die Stadt und ihre Kultur beeindruckten den Sechzehnjährigen nachhaltig. Noch in seiner Autobiographie unterscheidet Goethe deutlich in der Charakterisierung der Leipziger und Frankfurter Architektur. Die Gebäude seiner neuen Studienstadt bezeichnet er als schön, imposant und untereinander gleich,<sup>61</sup> durch ihre großen, umbauten Innenhöfe wären sie kleinen Städten gleich und damit Zeichen einer wohlhabenden Epoche.<sup>62</sup>

An dieser Stelle ist noch einmal daran zu erinnern, dass Goethe ‚Dichtung und Wahrheit‘ ein halbes Jahrhundert später geschrieben hat. Der Gegensatz architektonischer Qualitäten in Leipzig und Frankfurt könnte deshalb auch als ein literarisches Motiv gewertet werden.

Aus baukünstlerischer Sicht beginnt für Goethe der neue Lebensabschnitt im Dezember 1765 mit dem Zeichenunterricht beim stadtbekanntem Maler, Bildhauer und Direktor der Akademie und Zeichenschule Adam Friedrich Oeser. Doch so wenig Goethe sein Zeichentalent durch den Unterricht selbst gefördert sieht, um so mehr wirkt wohl Oesers ästhetische Lehre auf seinen Geist.<sup>63</sup>

Oesers Gedanken sind unverkennbar von Johann Joachim Winckelmann beeinflusst, der elf Jahre zuvor ebenfalls Zeichenunterricht bei Oeser genommen hat und bis an sein tragisches Lebensende mit seinem ehemaligen Lehrer freundschaftlich verbunden bleibt. Das Ideal einer schlichten Erhabenheit in der Kunst, welches Oeser und Winckelmann in der Antike schon einmal realisiert sehen, propagieren beide gegen den noch vorherrschenden spätbarocken, verziert- verspielten Stil in den bildenden Künsten.<sup>64</sup>

---

<sup>58</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10185.

<sup>59</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10221.

<sup>60</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10329.

<sup>61</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10537.

<sup>62</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10537.

<sup>63</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10645.

<sup>64</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10537.

Es ist nicht verwunderlich, dass diese Kunstanschauung beim jungen Goethe, vorgebildet durch die Italienliebe des Vaters, auf fruchtbaren Boden fällt. Er berichtet, dass Oesers Lehre einen umso besseren und dauerhafteren Eindruck auf ihn gemacht habe, je mehr sie sich in der Gefragtheit ihres Verfassers als Berater bei neuen Bauten bestätigte.<sup>65</sup> Man kann vermuten, dass Goethe hier zum ersten Mal erkennt, wie wichtig ein theoretisches Fundament zur Beurteilung einer Kunst ist.<sup>66</sup> Bezeichnender Weise demonstriert er dieses Erkenntnis in seiner Autobiographie am Bau des ‚Silbernen Bären‘:

Die Familie Breitkopf, so berichtet Goethe, hatte sich in Leipzig in wenigen Jahrzehnten durch ihre Buchdruckerei Ansehen und Vermögen erarbeitet. Das Stammhaus, der ‚Goldene Bär‘, war dem expandierenden Familienunternehmen mittlerweile zu klein geworden, so dass es nahe lag, einen Teil des Vermögens in ein neues Haus zu investieren. Dieses sollte dem alten Gebäude gegenüber errichtet werden, an Ansehen und Zweckmäßigkeit den alten Bau übertreffen und ‚Silberner Bär‘ heißen.<sup>67</sup>

Pünktlich zum Baubeginn wird Goethe mit der Familie Breitkopf bekannt und hat so erneut die Gelegenheit, einer praktischen Bautätigkeit beizuwohnen. Anders als beim Umbau des elterlichen Hauses will er nun mitwirkend in das Geschehen eingegriffen haben. In ‚Dichtung und Wahrheit‘ vermerkt Goethe hierzu:

*„[...] ich ging ihnen beim Auf- und Ausbau, beim Möblieren und Einziehen zur Hand, und begriff dadurch manches, was sich auf ein solches Geschäft bezieht; auch hatte ich die Gelegenheit, die Oeserischen Lehren angewendet zu sehn. In dem neuen Haus, das ich also entstehen sah, war ich oft zum Besuch.“<sup>68</sup>*

Wenn Goethe tatsächlich derart involviert gewesen ist, stellt der Bau des ‚Silbernen Bären‘ für den jungen Dichter ein wichtiges Ereignis dar. Hier bietet sich ihm die einzigartige Gelegenheit, die ersten baupraktischen Kenntnisse zu vertiefen und die Bedeutung einer stichhaltigen Theorie in ihrer Anwendung auf die Baukunst zu erkennen.

Durch die Lehren Oesers bereichert und durch den Bau des ‚Silbernen Bären‘ in seinem Urteil und seiner Kenntnis der Baukunst gestärkt, tritt Goethe im Spätsommer 1768 die Heimreise nach Frankfurt an.

### 3.1.3 Das Treppenhaus

Wenige Wochen vor dieser Heimfahrt erleidet Goethe einen Blutsturz. Gesundheitlich stark angeschlagen ist er die ersten Wochen seines Aufenthalts in der alten Heimat nahezu an das Bett gefesselt. Nach der ersten Besserung beginnt Goethe ein reges und vielfältiges Studium. Neben religiösen und naturwissenschaftlichen Studien interessiert ihn vor allen Dingen die bildende Kunst.

---

<sup>65</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10309f.

<sup>66</sup> Vgl. Wietek, 1951, S. 6.

<sup>67</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10666f.

<sup>68</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10667.

Im November 1768 schreibt Goethe an Oeser einen Brief, der seine Lebenssituation und die Qualität seiner ästhetischen Studien beschreibt.

*„[...] Die Kunst, ist, wie sonst, fast jetzt meine Hauptbeschäftigung, ob ich gleich mehr drüber lese, und decke, als selbst zeichne, denn jetzt da ich so allein lauffen soll, fühle ich erst meine Schwäche; es will gar nicht mit mir fort Herr Professor, und ich weiss vor der Hand nichts anders, als das Lineal zu ergreifen, und zu sehen, wie weit ich mit dieser Stütze in der Baukunst und in der Perspektiv kommen kann. [...]“<sup>69</sup>*

Es ist bezeichnend für die Anteilnahme an den Lehren Oesers und die Einschätzung seiner Interessen und Fähigkeiten, dass Goethe sich ohne seinen Zeichenlehrer nur in Techniken übt, welche die Architektur betreffen.

Die baukünstlerischen Kenntnisse, die sich Goethe in Leipzig angeeignet hat, schärfen offensichtlich sein Geschmacksurteil. Das führt dazu, dass er mehrfach die Einrichtung des Elternhauses kritisiert. Besonders am neuen Treppenhaus hat Goethe nun viel auszusetzen. Obwohl er es in einer Zeichnung detailgetreu festhält,<sup>70</sup> ist es seiner Meinung nach zu großzügig dimensioniert, im Grundriss falsch platziert und nicht in jeder Hinsicht zweckmäßig. Als Gegenentwurf empfiehlt er die schlichte und funktionale Leipziger Art des Treppenbaus.<sup>71</sup> Das führt zu erheblichen Spannungen mit dem Vater, der seinen pragmatischen, am allgemeinen Zweck ausgerichteten Entwurf nicht kritisiert wissen will und beschleunigt Goethes bereits geplante Abreise nach Straßburg.

Es scheint, nebenbei bemerkt, eine Ironie des Schicksals zu sein, dass sich Goethe, als er fünfundzwanzig Jahre später selbst die Gelegenheit hat, ein eigenes Haus umzubauen, für ein ähnlich großzügiges und teilweise unzweckmäßiges Treppenhaus entscheidet. Und dies Jahre später aus den gleichen Gründen wieder bereuen wird.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 261f.

<sup>70</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen 1967 – 1973, Band 1, Zeichnung 56.

<sup>71</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10716f.

<sup>72</sup> Vgl. Oppel 2005, S. 6 und Kapitel 3.5.2.

### 3.2 Straßburg bis Weimar (1770 – 1775)

Der Straßburger Studienaufenthalt und die dortige Begegnung mit gotischer und antiker Baukunst haben Goethes Architekturverständnis entscheidend geprägt. Er lernt hierbei seine ästhetischen Standpunkte zu formulieren und in seine ersten poetischen Produktionen einzuarbeiten. Der Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ ist das bekannteste Werk dieser Entwicklung und gleichzeitig Goethes erste publizierte Reflexion über Architektur.

#### 3.2.1 Straßburg, Sesenheim und der Mannheimer Antikensaal

Als Goethe im März 1770 nach Straßburg fährt, um sein Jurastudium zu beenden, wird er bereits unterwegs von einigen Mitreisenden auf die kolossale Erscheinung des Münsters aufmerksam gemacht. Nachdem er im Wirtshaus ‚Zum Geist‘, in welchem er ein halbes Jahr später auch Herder kennen lernen sollte, abgestiegen ist, eilt er sogleich fort, den gotischen Bau zu betrachten.<sup>73</sup>

In ‚Dichtung und Wahrheit‘ suggeriert Goethe nun in seinem Umgang mit dem Münster einen Erkenntnisprozess, der an die in der ‚Italienischen Reise‘ beschriebenen Situation vor den dorischen Säulen in Paestum erinnert und mehr auf ein didaktisches Prinzip als auf eine authentische Jugendbeschreibung hindeutet.

Zunächst wäre der Eindruck, den das Gebäude auf ihn gemacht hätte, so Goethe, von so gewaltiger aber auch eigener Art gewesen, dass er sich zu keiner Reflexion fähig sah und es einfach wie ein gewöhnlicher Tourist besichtigt hätte, indem er den Turm bestieg, um über die Stadt zu sehen.<sup>74</sup>

Durch Analyse seiner Empfindungen will Goethe dann allmählich erkannt haben, dass hier ein ästhetischer Widerspruch vorliege, der seinen bisherigen Erfahrungshorizont übersteigt. Das Münster wirke nämlich sowohl ungeheuer und erschreckend als auch geregelt und fasslich und entziehe sich somit einer eindeutigen Beurteilung.<sup>75</sup>

Nach weiteren Studien will Goethe diesen Widerspruch durch die Erkenntnis aufgelöst haben, dass die gegensätzlichen Charaktere, welche dem Münsterbau innewohnen, durch die Genialität des Baumeisters eine zunächst unmöglich scheinende Synthese eingehen, wodurch sich das Erhabene mit dem Gefälligen, das Angenehme mit dem Ungeheueren auf das Harmonischste verbinde. Somit möchte Goethe am Beispiel des Straßburger Münsters erkannt haben, dass, entgegen seiner früheren Meinung, die gotische Bauart grundsätzlich nicht zu verurteilen sei.<sup>76</sup>

Es ist davon auszugehen, dass dieses Umdenken bezüglich der gotischen Bauart, wie es der stets nach Synthese strebende, alte Goethe in ‚Dichtung und Wahrheit‘ schildert, der Freundschaft

---

<sup>73</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10717.

<sup>74</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10717.

<sup>75</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10719f.

<sup>76</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10759ff.

mit Sulpiz Boisseree geschuldet ist und nicht seiner damaligen Vorgehensweise entspricht. Es ist nur wenig bekannt, wie intensiv sich Goethe während seines sechzehnmonatigen Aufenthalts in Straßburg mit dem Münster beschäftigt hat. Dass er die Originalrisse zu Gesicht bekommt und den Münsterturm besteigt, um seine Höhenangst zu bezwingen, ist zumindest wahrscheinlich.<sup>77</sup> Die Aufzeichnungen der folgenden Jahre deuten darauf hin, dass er tatsächlich einen ästhetischen Widerspruch empfindet und versucht ist, ihn aufzulösen.<sup>78</sup> Im Gegensatz dazu findet sich im ‚Corpus der Goethezeichnungen‘ jedoch keine Skizze, welche das Straßburger Münster oder ein Detail davon darstellt.<sup>79</sup>

Doch nicht nur das Münster hat Goethes architektonisches Interesse geweckt. Noch in seiner Autobiographie gedenkt er des für die Durchfahrt Marie Antoinettes errichteten Pavillons. Bei diesem interessiert ihn vor allen Dingen die Innendekoration aus Teppichen nach den Kartonen Raffaels. Bei aller Harmonie der Kompositionen beschwert sich Goethe wohl lauthals über die für den Anlass unzureichende Motivwahl und erregt dadurch einiges Aufsehen bei der Straßburger Gesellschaft.<sup>80</sup>

Des Weiteren beginnt gerade die Realisierung des Projekts zur Stadtverschönerung nach den Entwürfen des Pariser Architekten Jacques Francois Blondel. Der Plan sieht vor, dass die Verschönerung nur allmählich, je nach Baulust der Bewohner, von statten geht. Dies bedingt ein sehr langes Interim der Unvollständigkeit, bei welchem sich die Stadtansicht beständig verändert. Das reizt die Spottlust des jungen Goethe.<sup>81</sup> Und so wenig sich diese rechtfertigt, desto deutlicher demonstriert sie seine gelegentliche Aufmerksamkeit für den Städtebau.

Während des Studiums und der Vorbereitung zur Promotion unternimmt Goethe viele Reisen in das Umland, auf welchen er sich sehr für Kunst und Kultur interessiert. In Zabern besichtigt er z.B. das bischöfliche Schloss und bewundert dessen Größe und Pracht. Besonders an der Treppe findet er wieder Gefallen und nennt sie herrlich.<sup>82</sup> Eine andere Fahrt führt Goethe nach Niederbronn. Dort besichtigt er die römischen Ruinen und bestaunt die Reste antiker Basreliefe und Säulenschäfte.<sup>83</sup>

Auf einer weiteren Tour gelangt Goethe im Oktober 1770 nach Sesenheim. Er lernt dort die Pfarrfamilie Brion kennen und beginnt ein Verhältnis mit der Tochter Frederike. Bei den nun häufigen Besuchen erfährt Goethe vom so genannten „Lieblingsthema“ des Vaters, welches der Umbau des Pfarrhauses ist. Die Überlegungen dazu scheiterten jedoch bislang an den fehlenden Bestandsplänen; woraufhin Goethe sich sofort bereit erklärt, derartige Risse anzufertigen.<sup>84</sup> Hier bietet sich ihm nun endlich die Gelegenheit, sein in Frankfurt und Leipzig,

---

<sup>77</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10746.

<sup>78</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8296.

<sup>79</sup> Vgl. Goethe: Corpus der Goethezeichnungen, Leipzig 1967 – 1973.

<sup>80</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10726f.

<sup>81</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10749f.

<sup>82</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10812f.

<sup>83</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10828.

<sup>84</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10878.

bei Oeser und im Selbststudium erarbeitetes Wissen anzuwenden. Bereits am nächsten Tag vermisst Goethe das alte Pfarrhaus und beginnt in seiner Straßburger Stube, die Bestandspläne zu zeichnen. Die sauber ausgeführten Risse finden den Beifall des Vaters, werden aber durch die Ungeschicklichkeit einiger Besucher verunstaltet.<sup>85</sup> Goethe verspricht daraufhin, neue Pläne zu zeichnen. Diese Aufgabe überträgt er einem jungen Bauverständigen in Straßburg, so dass die neuen Risse, so Goethe, sogar noch präziser und anwendbarer gewesen seien. Es kommt jedoch zu keiner weiteren Planung.<sup>86</sup>

Nachdem Goethe im August 1771 zum ‚Lizentiaten der Rechte‘ promoviert wird, begibt er sich auf die Rückreise nach Frankfurt. Unterwegs besucht er den Mannheimer Antikensaal. In ‚Dichtung und Wahrheit‘ erzählt Goethe, dass er, beeindruckt vom Abguss eines Kapitells des römischen Pantheons, an der Richtigkeit seiner in Straßburg angestellten Überlegungen zur gotischen Baukunst zu zweifeln beginnt.<sup>87</sup>

Diese Art der Darstellung muss als dichterische Fiktion bezeichnet werden, denn Goethe hat bereits kurz nach seiner Rückkehr aus Leipzig, vermutlich auf Empfehlung Oesers, den Mannheimer Antikensaal besucht.<sup>88</sup> Er kannte dieses Detail antiker Architektur also schon vor seiner Ankunft in Straßburg. In der Fachliteratur wird sogar diskutiert, ob Goethe im Jahr 1771 überhaupt noch einmal den Antikensaal besucht hat.<sup>89</sup>

Es muss demnach davon ausgegangen werden, dass der zweiundzwanzigjährige Goethe antike und gotische Baukunst nicht so kritisch gegeneinander abwägt, wie er es gut vierzig Jahre später in seiner Autobiographie darstellt. Das parallele Studium der römischen Ruinen in Niederbronn und des Straßburger Münsters deuten dies bereits an. Und es scheint sich in einem Brief an seinen Straßburger Studienkollegen Johann Gottfried Röderer vom 21. September 1771 zu bestätigen, in welchem Goethe Erwin und Bramante in einem Atemzug als Künstler mit großer Seele bezeichnet.<sup>90</sup> Der von der Antike inspirierte Renaissancebaumeister Bramante und der gotisch bauende Erwin von Steinbach sind ihm durch die Erhabenheit und Schönheit ihrer Werke also von gleichem Rang.<sup>91</sup>

### 3.2.2 „Von deutscher Baukunst“

Der Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ ist Goethes erstes veröffentlichtes Werk. Auf den ersten Blick beinhaltet es poetisch dargestellte Reflexionen über das Straßburger Münster und wird in der Fachliteratur äußerst kontrovers diskutiert. Bereits die verschiedenen Hypothesen über den

---

<sup>85</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen 1967 – 1973, Band 1, Zeichnungen 83 und 84.

<sup>86</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10879ff.

<sup>87</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10951.

<sup>88</sup> Vgl. Keller 1974, S. 8.

<sup>89</sup> Vgl. Keller 1974, S. 8 und Forssman 2000, S. 8.

<sup>90</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 367.

<sup>91</sup> Vgl. Wietek, 1951, S. 15.

Zeitpunkt der eigentlichen Niederschrift dieses Aufsatzes demonstrieren die Vielfalt in der Auslegung der wenigen Fakten.

Nach Pevsner<sup>92</sup> und Forssman<sup>93</sup> hat Goethe seine Schrift zur Baukunst bereits in Straßburg, also von 1770 bis 1771, niedergeschrieben. Für Kühnlenz<sup>94</sup> ist dieser Zeitpunkt in das Jahr 1771 zu legen. Beutler<sup>95</sup> und nach ihm Einem<sup>96</sup> und Krufft<sup>97</sup> legen sich auf den Zeitraum von 1771 bis 1772 fest. Dabei soll Goethe mit der Niederschrift Anfang 1771 in Sesenheim begonnen und 1772 diese in Frankfurt oder Wetzlar beendet haben. Diese Auslegung lehnt sich an Goethes eigene Darstellung in ‚Dichtung und Wahrheit‘ an, welche suggeriert, er habe den Aufsatz in Frankfurt Ende 1771 bis Anfang 1772 geschrieben.<sup>98</sup> Fechner<sup>99</sup> dagegen plädiert aufgrund des einheitlichen Stils und der dafür notwendigen Lektüre von Herders ‚Fragmenten‘, die erst im Juli 1772 erfolgt, für einen Zeitraum von wenigen Wochen im Sommer 1772.

Ein eindeutiger Zeitpunkt ist anhand der Fakten nicht bestimmbar. Zur Zeit des Straßburger Aufenthalts lässt sich keine Arbeit an einem Aufsatz über das Münster nachweisen. Einen ersten Hinweis enthält der bereits erwähnte Brief an Röderer vom September 1771. Goethe bezeichnet hier das Münster als „*das größte Meisterstück der deutschen Baukunst*“<sup>100</sup> und legt die erste von mehreren Versionen seiner Theorie vom genialen Baumeister dar; welcher, wenn er ein angemessenes Gotteshaus bauen wolle, gottgleich über den Dingen stehen müsse.<sup>101</sup> Als Beispiele werden nun, wie bereits erwähnt, Erwin und Bramante genannt. Zur gleichen Zeit schreibt Goethe an Johann Daniel Salzmann und bittet um eine Kopie des Münsterfundaments und des großen Münsterrisses.<sup>102</sup>

Es muss demnach angenommen werden, dass Goethe im Herbst 1771 wenigstens einige Vorstudien zum Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ erarbeitet hat.

Bis zur Veröffentlichung finden sich nun keine weiteren Hinweise mehr, die auf eine Beschäftigung mit dem Straßburger Münster hindeuten. Fest steht, dass der Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ spätestens nach Goethes Rückkehr aus Wetzlar im September 1772 vollendet gewesen sein muss.

Die Schrift wird dann zunächst von Goethe selbst ohne Nennung seines Namens im Spätherbst 1772 herausgegeben. Fechner<sup>103</sup> legt überzeugend dar, dass diese Ausgabe in einer Auflage von

---

<sup>92</sup> Vgl. Pevsner 1971, S. 118.

<sup>93</sup> Vgl. Forssman 2000, S. 7.

<sup>94</sup> Vgl. Kühnlenz 1959, S. 455.

<sup>95</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Band 12, S. 565.

<sup>96</sup> Vgl. Einem 1972, S. 97.

<sup>97</sup> Vgl. Krufft 1982, S. 282.

<sup>98</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 10960ff.

<sup>99</sup> Vgl. Fechner 1989, S. 31ff.

<sup>100</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 367.

<sup>101</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 367.

<sup>102</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 379.

<sup>103</sup> Vgl. Fechner 1989, S. 29ff.

500 Exemplaren von Johann Heinrich Merck in Darmstadt gedruckt und von Goethes Vater finanziert wird.

Im November und Dezember 1772 verschenkt Goethe diverse Geschenkexemplare an Johann Christian Kestner.<sup>104</sup> Im Herbst 1773 erhält auch Röderer ein Exemplar des Aufsatzes.<sup>105</sup>

Trotz schlechter Kritiken, über die sich Goethe sehr ärgert,<sup>106</sup> wird die Schrift neben den üblichen Raubdrucken 1773 in Herders fliegenden Blättern ‚Von Deutscher Art und Kunst‘, 1789 in Gottfried Huths ‚Allgemeinem Magazin für die bürgerliche Baukunst‘ und schließlich von Goethe selbst im 3. Heft des 4. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘ im Jahre 1824 wieder veröffentlicht.

Der nur wenige Seiten umfassende Aufsatz unterteilt sich in fünf deutlich von einander abgesetzte Abschnitte. Nach Biskys<sup>107</sup> treffender Charakterisierung schildert der erste Absatz die Situation des Betrachters und der zweite die Methode der Betrachtung im Verhältnis zur zeitgenössischen Kunsttheorie. Im dritten Abschnitt wird die Begegnung mit dem Genius des Münsters inszeniert und in den letzten beiden Absätzen wird die Erfahrung am Münster scheinbar verallgemeinert. Zum einen wird hier die Idee des Charakteristischen erstmalig entwickelt und zum anderen wird noch einmal über die Bedeutung des Ganzen reflektiert.

Die Bewertung des theoretischen Gehalts ist in der Fachliteratur, bedingt durch die Art der Darstellung, größtenteils verhalten anerkennend. Für Bisky<sup>108</sup> ist es eindeutig eine theoretische Abhandlung, welche jedoch gerade in den zentralen Punkten denkbar unbestimmt bliebe. Keller nennt es ein *„merkwürdiges Durcheinander von Gedanken, Stimmungen, Ahnungen, Halbwissen und Theorien, halb Pamphlet, halb Hymnus“*<sup>109</sup>. Für Krufft ist der Aufsatz eine *„merkwürdige Kombination von Gotik mit klassischer Sichtweise“*<sup>110</sup>. Einen beträchtlichen kunsttheoretischen Gehalt erkennt G.F. Koch<sup>111</sup> der Schrift zu, bezeichnet es aber andererseits auch als faszinierendes Dichtwerk.

Aufgrund der vielen möglichen Betrachtungsansätze ist es nicht möglich, der Schrift umfassend gerecht zu werden. Im Rahmen der Arbeit ist die architekturtheoretische Relevanz von besonderer Bedeutung. Sie gibt somit die Perspektive vor, unter welcher das Werk erst einmal betrachtet werden soll.

Obwohl Goethes Aufsatz dem ersten Baumeister des Münsters Erwin von Steinbach gewidmet ist, enthält der Text nur wenige, meist vage Aussagen über das Gebäude selbst. Die einzige Stelle befindet sich im dritten Absatz:

---

<sup>104</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 418, 419, 424, 430.

<sup>105</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 536.

<sup>106</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 437f.

<sup>107</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 40f.

<sup>108</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 38 und 43.

<sup>109</sup> Keller 1974, S. 7.

<sup>110</sup> Krufft 1982, S. 282.

<sup>111</sup> Vgl. Koch 1984, S. 237f.

*„Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu 'n 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 dazustehn 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 dasteht, ohne den fünfgetürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten.“<sup>112</sup>*

Hier beschreibt Goethe aus der Sicht des Baumeisters mit nur ein paar Bemerkungen die Westfassade des Münsters. Auch die Gotik selbst, die er als deutsche Bauart gewürdigt wissen will<sup>113</sup> und den Aufsatz eigentlich erst motiviert, hat Goethe weit weniger beschäftigt, als seine Schrift ‚Von Deutscher Baukunst‘ vorgibt.<sup>114</sup> Denn außer für das Straßburger Münster hat sich Goethe in seiner Jugendzeit für kein weiteres gotisches Gebäude interessiert; weder für den nur wenige Kilometer von seiner Heimatstadt entfernten, teilweise gotischen Mainzer Dom, der gerade zu dieser Zeit einen neuen Vierungsturmhelm bekommt, noch für den Kölner Dom, den er 1774 erstmalig auf einer Rheinreise besichtigt. Im ‚Corpus der Goethezeichnungen‘ findet sich darüber hinaus für den Zeitraum bis zur Abfahrt nach Weimar im November 1775, obwohl Goethe viel Architektur gezeichnet hat, nur eine einzige Zeichnung, die ein gotisches Gebäude - die Leonhardskirche in Frankfurt – darstellt.<sup>115</sup>

Für Osterkamp ist das Fehlen einer ausführlichen Architekturbeschreibung hingegen gerade der Beweis für die poetische Kraft, die Goethe im Münster entdeckt haben will und damit Ausdruck seiner Bewunderung für das Gebäude und der deutschen Baukunst.<sup>116</sup> Wenn es sich jedoch so verhalten würde, stellt sich unweigerlich die Frage, warum Goethe, wenn er architekturtheoretische Themen anspricht, das Münster und die Gotik in den Hintergrund drängt und mit klassizistischen Architekturtheoremen argumentiert bzw. selbige kritisiert.

Die pedantisch- mathematischen Proportionslehren etwa, wie er sie den französischen und italienischen Architekturtheoretikern auf ihrer Suche nach antiker Bau- Harmonie vorwirft, bleiben für Goethe unverständlich. Um eine Idee von architektonischer Schönheit zu erlangen, empfiehlt er ganz im genialischen Sinne die persönliche und inkommensurable Empfindung.<sup>117</sup> Das exakte Maß ist hierbei, sei es an einem antiken Tempel oder am gotischen Münster, von sehr untergeordneter Bedeutung.

Der Verbindung von Säulen und Wänden steht Goethe ebenso ablehnend gegenüber. Beides seien architektonische Elemente, die für sich stehen müssen, um eine künstlerische Wahrheit für

---

<sup>112</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8294.

<sup>113</sup> Ironischer Weise haben bereits die italienischen Architekturtheoretiker der Renaissance, gegen die Goethe unter anderem polemisiert, die gotische Bauart als deutsche Bauart bezeichnet. Vgl. Germann, Georg: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1987, besonders die Kapitel: Anfänge und Verbreitung des Vitruvianismus S. 50 – 145.

<sup>114</sup> Vgl. Gross, Werner: Gotik und Spätgotik – Epochen der Architektur, Umschau Verlag, Frankfurt am Main 1969, S. 6.

<sup>115</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen 1967 – 1973, Band 1, Zeichnungen 59.

<sup>116</sup> Vgl. Osterkamp 2001, S. 145 – 161, S. 155f.

<sup>117</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8289.

sich beanspruchen zu können. Eine Verbindung beider ist für Goethe eine inakzeptable Scheinarchitektur.<sup>118</sup>

Auch der Bedeutung der so genannten Urhütte als Basis für die zeitgenössische Architektur, wie sie beispielsweise der französische Architekturtheoretiker Marc- Antoine Laugier auf Vitruv aufbauend hervorhebt, kann Goethe nichts abgewinnen. Das alle Prinzipien ablehnende Genie wittert hier sophistische Philisterei und antwortet darauf mit derbem Spott:

*„Was soll uns das, du neufranzösischer philosophierender Kenner, daß der erste zum Bedürfnis erfindsame Mensch vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband und Äste und Moos drauf deckte? Daraus entscheidest du das Gehörige unsrer heurigen Bedürfnisse, eben als wenn du dein neues Babylon mit einfältigem patriarchalischem Hausvatersinn regieren wolltest.*

*Und es ist noch dazu falsch, daß deine Hütte die erstgeborene der Welt ist. Zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange querüber zum First ist und bleibt, wie du alltäglich an Hütten der Felder und Weinberge erkennen kannst, eine weit primävere Erfindung, von der du doch nicht einmal Principium für deine Schweinställe abstrahieren könntest.“<sup>119</sup>*

Seine Idee vom Charakteristischen als dem Wahren in der Kunst entwickelt Goethe schließlich ohne erkennbaren Architekturbezug. Es bleibt dem Leser überlassen, eine Verbindung zur Baukunst, speziell zur Gotik herzustellen.

Die Versuche der Forschung diese vier architekturtheoretischen Momente zu interpretieren, spannen einen weiten Rahmen und gehen teilweise in die Extreme.

Für Liess<sup>120</sup> beispielsweise bestehe die Stärke des Aufsatzes gerade in seiner Theorieunbedürftigkeit. Dieser Ansatz hat trotz seiner Radikalität in soweit etwas für sich, als dass Goethe in seinem Aufsatz Münsterbewunderung und Architekturtheorie in der Regel zu trennen scheint. Da er aber, auf welcher unwissenschaftlichen Art auch immer, zu den bereits erwähnten architekturtheoretischen Sachverhalten Stellung nimmt, muss eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Fachliteratur angenommen werden.

Im Gegensatz dazu setzt Kruft<sup>121</sup> bei Goethe eine umfassende Kenntnis der französischen Architekturtheorie voraus. Das Verständnis von harmonischer, naturgegebener Proportionierung, die sich in jedem Baustil - also auch in der Gotik - finden lasse, stützt sich nach Krufts Meinung auf die Gedanken Francois Blondels, dessen Hauptwerk ‚Cours d'Architecture‘ Goethe studiert haben soll. Es gibt jedoch keinen Beleg dafür, dass Goethe das Hauptwerk des so genannten ‚älteren Blondel‘ zu diesem Zeitpunkt bereits gelesen hat.<sup>122</sup> Eine Beschäftigung mit den ‚Cours d'Architecture‘- Bänden lässt sich erst für das Jahr 1778 nachweisen<sup>123</sup>. Die von Kruft festgestellten inhaltlichen Gemeinsamkeiten zwischen Blondel

---

<sup>118</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8289.

<sup>119</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8290.

<sup>120</sup> Vgl. Liess, Reinhard: Goethe vor dem Straßburger Münster – Zum Wissenschaftsbild der Kunst, Leipzig 1985, S. 41f.

<sup>121</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 282f.

<sup>122</sup> Kruft stützt seine These auf die Behauptung, Goethe habe die Bände in den 1770er Jahren erstanden (Kruft 1982, S. 282). Einigermaßen gesichert ist aber nur, dass Goethe im Jahr 1778 die Werke beider Blondels besessen hat.

<sup>123</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23523.

und Goethe sind zwar unbestreitbar; ein direkter Zusammenhang bleibt aber reine Interpretation.<sup>124</sup> Auch die Kenntnis der Gedanken Jean-Louis de Cordemoys, vermittelt durch ein - nicht nachzuweisendes - genaues Studium der Werke Marc Antoine Laugiers, lässt sich nicht durch Fakten belegen.

Dies bedeutet nun nicht, dass Goethe ohne jegliche Kenntnisse den Aufsatz verfasst hat. Doch das „Wieviel“ ist hier die Frage. Fechner<sup>125</sup> hat hierfür überzeugend die engen Grenzen der von Goethe benötigten Fachliteratur dargestellt. Die Art wie Goethe seine Kenntnisse einbringt, macht es jedoch schwierig, einzelne Gedanken genau zu verorten und mit anderen in ein stimmiges System zu bringen. Im Aufsatz ist nämlich nicht nur vom Genie die Rede, sondern der Text ist gewissermaßen auch genialisch geschrieben. Und das Genie, so definiert Goethe in seiner Schrift, verachtet gelehrte Prinzipien, weil diese alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit lähmen.<sup>126</sup>

Daraus lässt sich schließen, dass Goethe trotz einiger architekturtheoretischer Kenntnisse gar nicht an einer eigenen, in sich schlüssigen Theorie gelegen ist. Dadurch werden die eingestreuten Fakten und Theorieansätze in ihrer Interpretation sehr dehnbar. Fechner<sup>127</sup> stellt zusammenfassend fest, dass die Forschung bis auf den heutigen Tag keine einhellige Deutung erzielt habe und, so kann ergänzt werden, es wohl auch niemals wird tun können.

Es lässt sich hingegen gut belegen, im Analyse-Kapitel wird das deutlich werden, dass gerade die oben aufgezählten architekturtheoretischen Themen des Klassizismus, die Goethe in seinem Erstlingswerk anspricht, ihn sein Leben lang beschäftigen und Ausgangspunkt vieler eigener Überlegungen sein werden.

### 3.2.3 Poesie und Baukunst I

In der Fachliteratur war man stets bemüht, darauf hinzuweisen, dass der Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ keine Absage an die Antike darstelle.<sup>128</sup> In der Tat befinden sich im zweiten Absatz des Textes kurze Bemerkungen, welche dies zu bestätigen scheinen.<sup>129</sup> Die Rekonstruktion von Goethes Straßburger Aufenthalt hat ebenfalls ergeben, dass sein Interesse sowohl dem Münster als auch den römischen Ruinen in Niederbronn und der im Mannheimer Antikensaal ausgestellten Stücke gleichermaßen gilt.

In diesem Zusammenhang ist jedoch eine Hymne weitestgehend unbeachtet geblieben, die Goethe zu einer Zeit niederschreibt, als er auch am Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ arbeitet,

---

<sup>124</sup> Liess weist korrekter Weise daraufhin, dass das Benutzen der gleichen Begriffe von Laugier und Goethe nicht automatisch auf eine inhaltliche Abhängigkeit schließen lässt (Vgl. Liess 1985, S. 43ff.).

<sup>125</sup> Vgl. Fechner 1989, S. 39ff.

<sup>126</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8290.

<sup>127</sup> Vgl. Fechner 1989, S. 26.

<sup>128</sup> Vgl. Keller 1974, S. 10; Kühnlenz 1959, S. 455; Einem 1972, S. 96; Krufft 1982, S. 282; Bisky 2000, S. 38f.

<sup>129</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8289.

und welche als das die antike Baukunst huldigende Gegenstück zum Münster-Aufsatz bezeichnet werden könnte.

Es handelt sich um die Hymne ‚Der Wanderer‘, die im Frühjahr 1772 entstanden ist.<sup>130</sup> Die Dichtung besteht aus einem Dialog zwischen einem Wanderer und einer Frau. Er, durstig vom Gehen während der Tageshitze, bittet die Frau um etwas Wasser. Sie führt ihn zu ihrem Haus, welches eine notdürftig zusammengenagelte (Ur-)Hütte zwischen den Resten eines antiken Tempels ist, und geht zum nahe gelegenen Brunnen. Währenddessen hat der Wanderer Zeit, die antiken Ruinen zu betrachten und darüber zu reflektieren. Nach erhaltenem Trunk geht er wieder seines Weges.

Wie aus einer Nebenbemerkung zu entnehmen ist,<sup>131</sup> spielt die Szene in Italien unweit der antiken, von griechischen Kolonisten gegründeten Stadt Cumae. Die Darstellung ist also Fiktion; trotzdem ist es denkbar, dass Goethe hier seine Erfahrungen aus Niederbronn und Mannheim sowie die Erzählungen seines Vaters verarbeitet.

Dem Sprachuniversum, in welchem Goethe sich in seinem Münster-Aufsatz bewegt, kann er in seiner zeitgleich verfassten Huldigung an die antike Baukunst nicht entgehen. So ist es wenig verwunderlich, dass sich bis hin zu Ausdruck und Wortwahl Parallelen zwischen den beiden Stücken finden lassen.

Wenn Goethe seinen Wanderer etwa sagen lässt:

*„Von dem Moos gedeckt ein Architrav-?  
Ich erkenne Dich bildender Geist,  
Hast dein Siegel in den Stein geprägt.“<sup>132</sup>*

erinnert das sehr an:

*„Was braucht`s Dir Denkmal! Du hast Dir das herrlichste errichtet; [...] Dem schwachen Geschmäcker wird`s ewig schwindlen an deinem Koloß, und ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.“<sup>133</sup>*

In seinem Münster-Aufsatz spricht Goethe kurz von der „herrlichen Wirkung der Säulen“<sup>134</sup>; in seinem Hymnus formt er diesen Gedanken aus. Er charakterisiert die Säule poetisch als schlanke, emporstrebende Götterbildung.<sup>135</sup> Im Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ wird der Münsterturm auf eine ähnliche Art mit einer schlank aufsteigenden Buche verglichen.<sup>136</sup> Die eigentlich geplanten zwei Münstertürme werden hier als Brüder bezeichnet,<sup>137</sup> während im Hymnus die Säulen des Tempels Schwestern genannt werden.<sup>138</sup>

---

<sup>130</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Band 1, S. 479.

<sup>131</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Der Wanderer“ S. 760.

<sup>132</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Der Wanderer“ S. 754.

<sup>133</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8287f.

<sup>134</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8289.

<sup>135</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Der Wanderer“ S. 756.

<sup>136</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8288.

<sup>137</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8294.

<sup>138</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Der Wanderer“ S. 756.

Diese Parallelen in Wortwahl und Gleichnisreden erscheinen zunächst lapidar, dennoch zeigen sie, dass Goethe gegenüber der Gotik und der Antike bzw. gegenüber ihm beeindruckenden Bauten der Geschichte in ähnlichen Bahnen denkt.

Es müssen somit beide Schriften zusammen gesehen werden, um zu verstehen, wie Goethe im bereits erwähnten Brief an Röderer Erwin und Bramante in einem Atemzug nennen kann.

In das Einflussgebiet um die Baukunst- Schrift gehört auch das unvollendete ‚Prometheus‘- Drama, welches wenige Monate nach Erscheinen des Münster-Aufsatzes im Sommer 1773 entsteht. Es ist nicht unbemerkt geblieben, dass dieses Drama in der Sprache mit dem ‚Wandrer‘ und inhaltlich mit dem Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ verwandt ist.<sup>139</sup>

Die mythische Figur des menschenbildenden Prometheus ist in Goethes frühen Schriften nahezu allgegenwärtig. In seiner Rede ‚Zum Schakespears Tag‘ etwa stellt er den englischen Dichter im Wetteifer in der Nachbildung von Menschen mit Prometheus dar.<sup>140</sup> Im Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ tritt die Figur nun als Mittler von Ethik und Ästhetik zwischen Göttern und Menschen auf, dem das Genie in seinem Streben nach charakteristischer Produktion nacheifern müsse.<sup>141</sup> In der bekannten ‚Prometheus‘-Ode und im unvollendeten ‚Prometheus‘- Dramenfragment greift Goethe die sagenhafte Figur noch einmal poetisch auf und stellt sie in ihrer für ihn symbolhaften Bedeutung im Umfeld ihrer antiken Heimat dar.

Das unvollendete Drama besteht aus zwei Akten und spielt am und auf dem Olymp. Prometheus beschließt, nach genialischer Manier, seinem Göttervater und Gesetzgeber Jupiter zu trotzen, in dem er ein Angebot auf die Herrschaft über den Olymp ausschlägt und eigensinnig mit Minervas Hilfe seinen tongeformten Menschen Leben einhaucht. Sie sollen so die Möglichkeit haben, als Volk in Freiheit und Unabhängigkeit zu leben. Kaum sind die Menschen zum Leben erwacht, handeln sie nach ihren Bedürfnissen und Prometheus hat nun alle Mühe, ihnen als Erzieher in allen Lagen gerecht zu werden. Und im erzieherischen Handeln des Prometheus ist die Verbindung zum Münster-Aufsatz versteckt:

*„Ein Mann mit abgehauenen jungen Bäumen tritt zu Prometheus.*

*MANN. Sieh hier die Bäume,  
Wie du sie verlangtest.*

*PROMETHEUS. Wie brachtest du  
Sie von dem Boden?*

*MANN. Mit diesem scharfen Steine hab ich sie  
Glatt an der Wurzel weggerissen.*

*PROMETHEUS. Erst ab die Äste! -  
Dann hier rammlen diesen  
Schief in den Boden hier  
Und diesen hier, so gegenüber;  
Und oben verbinde sie! -  
Dann wieder zwei hier hinten hin*

---

<sup>139</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Band 4, S. 553ff.

<sup>140</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Zum Schakespears Tag“ S. 8283.

<sup>141</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8299f.

*Und oben einen quer darüber.  
Nun die Äste herab von oben  
Bis zur Erde,  
Verbunden und verschlungen die,  
Und Rasen ringsumher,  
Die Äste drüber, mehr,  
Bis daß kein Sonnenlicht,  
Kein Regen, Wind durchdringe.  
Hier, lieber Sohn, ein Schutz und eine Hütte!  
Dank, teurer Vater, tausend Dank!*<sup>142</sup>

MANN.

Der Rat des Prometheus ist eine poetische Verklärung des Urhüttengedankens. Ironischer Weise lässt der Titanensohn seine Geschöpfe genau die Hütte bauen, welche Goethe in seinem Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ als polemisches Gegenbeispiel zu Laugiers bzw. Hemsterhius<sup>143</sup> Urhütte entwickelt hat. Im Münster-Aufsatz geht es Goethe noch darum, gegen die Säule als Grundelement des Hausbaues zu argumentieren – das widerspräche nämlich der klimatisch bedingten Zweckmäßigkeit des Bauens in Nordeuropa.<sup>144</sup> Infolgedessen kann die nordeuropäische Urhütte auch nicht aus lotrechten, säulenartigen Elementen bestehen. Die Zeltkonstruktionen auf den Feldern seiner Heimat geben Goethe ein dankbares Gegenbeispiel ab und ermöglichen den Raum für seine derbe Polemik. Im Dramenfragment wird dieses nordeuropäische Pendant einer Urhütte dann schlichtweg antikisiert und damit idealisiert.

So wenig es Goethe in seinem Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ um eine geschlossene (Architektur-)Theorie gegangen ist, so wenig will er mit seinem ‚Prometheus‘-Drama wohl nachträglich etwas beweisen. Beide Werke zeigen jedoch, auf welche Art und Weise sich der junge Goethe mit architekturtheoretischen Problemen auseinandersetzt – kreativ, impulsiv und ohne Rücksicht auf die Beweisspflicht.

### 3.2.4 Köln, die Schweiz und Dritte Wallfahrt

Nach seiner Rückkehr aus Straßburg beginnt Goethe im August 1771 in einer Anwaltspraxis als Rechtsanwalt zu arbeiten. Vom Mai bis September 1772 ist Goethe dann Praktikant im Reichskammergericht in Wetzlar. Hier beendet er vermutlich seine Arbeiten am Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ und schreibt die Endversion nieder.<sup>145</sup>

Von Wetzlar aus wandert Goethe nach Thal-Ehrenbreitstein und besucht Sophie von LaRoche, die spätere Mutter von Bettina und Clemens Brentano. In ‚Dichtung und Wahrheit‘ erzählt Goethe, er habe sich die Pläne des noch nicht erbauten neuen Schlosses von Ehrenbreitstein zeigen lassen.<sup>146</sup> Dies lässt sich anhand zeitgenössischer Fakten zwar nicht nachweisen, ist aber aufgrund des vielseitigen Architekturinteresses Goethes zumindest wahrscheinlich.

---

<sup>142</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Prometheus“, S. 3267.

<sup>143</sup> Vgl. Fechner 1989, S. 49.

<sup>144</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“ S. 8291.

<sup>145</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>146</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 11047.

Vom September 1772 bis zum November 1775 ist Goethe als Rechtsanwalt wieder in Frankfurt tätig. Neben seinen literarischen Arbeiten sind ihm Reisen eine willkommene Abwechslung.

Im Sommer 1774 unternimmt Goethe mit dem Pfarrer und Begründer der Physiognomie- Lehre Johann Kaspar Lavater und dem Pädagogen und Begründer des Philanthropinums Johann Bernhard Basedow eine derartige Reise entlang des Rheins. Während seine beiden Begleiter versuchen, in den verschiedenen Orten das Publikum für ihre Ideen zu interessieren, nutzt Goethe die Gelegenheit, Kunst und Kultur zu betrachten. Am 25. Juli befindet sich die Reisegesellschaft in Köln. Doch die monumentale gotische Domruine lässt Goethe einigermaßen kalt; in seinen Reisebriefen wird sie mit keinem Wort erwähnt. In ‚Dichtung und Wahrheit‘ wird es dann zwar heißen, der Autor habe bei Betrachtung des Kölner Doms ähnliche Gefühle empfunden wie vor dem Straßburger Münster.<sup>147</sup> Es muss jedoch angenommen werden, dass diese Aussage ein weiteres Zugeständnis an Boisserees Domprojekt ist.

Ein knappes Jahr später, vom Mai bis Juli 1775, reist Goethe zum ersten Mal in die Schweiz. Sein Weg dorthin führt ihn über Straßburg. Er nutzt die Gelegenheit noch einmal das Münster zu betrachten und über seinen Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ nachzudenken.<sup>148</sup>

Aus architektonischer Sicht fasziniert Goethe in der Schweiz der Wallfahrtsort Maria Einsiedeln. Besonders eine kleine Kirche in der Benediktinerabtei interessiert den Dichter. In seinem Reisetagebuch hält er unter dem 18. Juni 1775 fest, dass er die Kapelle gezeichnet habe<sup>149</sup> – es wird die einzige architektonische Reisenotiz bleiben. In ‚Dichtung und Wahrheit‘ beschreibt Goethe dieses „*Kirchlein in der Kirche*“,<sup>150</sup> welches er gut zwanzig Jahre später zusammen mit Heinrich Meyer noch einmal besucht, dann ausführlich. Er bezeichnet es als etwas Neues, von ihm noch nie Gesehenes – „*ein kleines Gefäß, umbaut und überbaut von Pfeilern und Gewölben*“,<sup>151</sup> welches schon allein durch die Bauweise zu ernststen Betrachtungen anrege.<sup>152</sup>

Auf dem Rückweg macht Goethe ein weiteres Mal Halt in Straßburg; er betrachtet erneut das Münster, besteigt den Turm und verfasst währenddessen eine kleine Schrift über seine dritte Münsterbesichtigung, welche er, angeregt durch den Schweizer Wallfahrtsort Maria Einsiedeln, ‚Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775‘ betitelt. Die religiöse Art, mit der Goethe in seinem Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ dem ersten Baumeister des Straßburger Münsters begegnet, findet hier noch einmal ihre Bestätigung.<sup>153</sup>

---

<sup>147</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 11148.

<sup>148</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 779f.

<sup>149</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23434.

<sup>150</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 11324.

<sup>151</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 11324.

<sup>152</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“ S. 11324.

<sup>153</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775“ S. 8355ff.

Die ‚Dritte Wallfahrt...‘ ist in der Fachliteratur eigentlich nie einzeln sondern immer nur als Ergänzung zum ersten Münster-Aufsatz betrachtet worden.<sup>154</sup> In der Tat bietet Goethes zweite Schrift über das Straßburger Münster wenig Neues. Das ebenfalls in fünf Abschnitte unterteilte Werk beinhaltet die einzelnen, auf religiöse Art beschriebenen Stationen, die ein Betrachter während der Turmbesteigung durchläuft, gepaart mit allgemeinen Betrachtungen und Rechtfertigungen - besonders seine Ablehnung der mathematisch exakten Proportionslehre - zum ersten Aufsatz.<sup>155</sup>

Vom Gebäude selbst wird wieder nur der Turm durch die Kennzeichnung der verschiedenen Stationen beschrieben – diesmal jedoch nicht von einem außenstehenden Betrachter, sondern von einem Aufsteigenden. Die Bewegung durch das Gebäude, respektive den Turm, gibt also die Art der Komposition vor. Dieser Gedanke, von Goethe zunächst nur intuitiv in Szene gesetzt, wird ihn später in seinen architekturtheoretischen Studien noch intensiv beschäftigen. Der Aufsatz wird erstmalig 1776 in Leipzig als Anhang der Übersetzung ‚Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen‘ veröffentlicht.<sup>156</sup>

Im September 1775 lädt der junge Herzog Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach den durch seinen ‚Werther‘ inzwischen berühmten Dichter zu sich ein. Goethe nimmt die Einladung an, und nach einigen organisatorischen Schwierigkeiten trifft er am 7. November in Weimar ein.

---

<sup>154</sup> Vgl. Koch 1984, S. 238; Keller 1972, S. 11; Pevsner 1957, S. 120. Eine interessante Studie hat Dieter Lange veröffentlicht: Goethes Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe... als Prosagedicht, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1969, Tübingen 1969, S. 66 – 75. Lange untersucht den rein dichterischen Wert des Aufsatzes und kommt zu dem Schluss, dass die ‚Dritte Wallfahrt...‘ als ein Gedicht zu betrachten ist.

<sup>155</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775“ S. 8355ff.

<sup>156</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Band 12, S. 578.

### 3.3 Weimar: das erste Jahrzehnt (1775 – 1786)

Die ersten zehn Jahre in Weimar sind für Goethe aufgrund seiner Amtstätigkeiten keine sehr künstlerisch produktiven. Im Vergleich mit anderen Perioden seines Lebens beendet er nur wenige dichterische Arbeiten. Die Flucht nach Italien wird dann Ausdruck dieses unterdrückten Schaffensdranges sein und ihm neue, lang erwünschte künstlerische Möglichkeiten bieten.

Sein Verhältnis zur Architektur leidet hingegen nicht. Im Gegenteil, in den ersten Weimarer Jahren erwirbt Goethe viele neue Kenntnisse, welche seine spätere Palladio-Begeisterung und Tätigkeit als kompetenter Bauaufseher der Weimarer Großbauprojekte wahrscheinlich erst ermöglichen.

#### 3.3.1 Die ersten Bauprojekte

Mit der Einladung nach Weimar ist von Anfang an der Wunsch des Herzogs verbunden, Goethe längere Zeit an seinen Hof zu binden. Dieses Ansinnen lässt sich nur durch die Übertragung öffentlicher Ämter sicherstellen, welches wiederum bedeutet, dass Goethe zuvor das Bürgerrecht erlangen muss. Dazu reicht der Besitz eines Grundstücks aus. Und so ist es nicht verwunderlich, dass der Herzog bereits im Frühjahr 1776 ein Grundstück mit Gartenhaus jenseits der Ilm für 600 Taler ersteigert und es Goethe zur Verfügung stellt. Daraufhin erhält der Dichter den Titel eines Geheimen Legationsrates und wird Mitglied des ‚Geheimen Consiliums‘.

Am 21. April 1776 verzeichnet Goethe in seinem Tagebuch die Inbesitznahme des Gartenhauses,<sup>157</sup> welches bis 1782 sogar sein offizieller Wohnsitz sein wird. Sofort werden die notwendigen Sanierungsmaßnahmen von Goethe veranlasst. Am 18. Mai 1776 schreibt der Dichter an Gräfin Auguste von Stolberg, dass die Maurer bis in die Nacht in seinem Gartenhäuschen gearbeitet hätten, während er Gartenmöbel entworfen habe.<sup>158</sup> Am nächsten Morgen berichtet er Charlotte von Stein, dass er nun zum ersten Mal in seinem Gartenhaus übernachtet habe.<sup>159</sup> Demnach ist der neue Hausherr eingezogen; doch in den nächsten zwei Jahren wird er an seinem Gartenhäuschen immer weiterbauen.

Während Goethe die Sanierung seines neuen Wohnsitzes leitet, übernimmt er zusätzlich weitere kleinere Bauaufgaben. Im bereits erwähnten Brief an Auguste von Stolberg berichtet Goethe des Weiteren, dass er begonnen habe, im Belvederer Garten eine „Einsiedelei“ für die Herzogin Luise anzulegen.<sup>160</sup> Es ist das erste offizielle Weimarer Bauprojekt unter Goethes Führung und wird ebenfalls noch zwei weitere Jahre andauern.

---

<sup>157</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23441.

<sup>158</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 960.

<sup>159</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 954.

<sup>160</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 958.

Zur gleichen Zeit ist der inzwischen sechszwanzigjährige Legationsrat bemüht, seinen Mentor und Freund Johann Gottfried Herder nach Weimar zu holen. Dafür versucht Goethe alle Vorbehalte der Weimarer Geistlichkeit gegenüber Herder zu entkräften und diesem die kleine thüringische Stadt schmackhaft zu machen. Dazu gehört auch, das dem Superintendenten zugehörige Haus einzurichten. In einem Brief an Herder vom 5. Juli 1776 berichtet Goethe, dass sich der Auszug des Vormieters zwar verzögere, aber wenigstens das Obergeschoss vorab repariert werden könne.<sup>161</sup> Durch den Umbau seines Gartenhauses in seinen Fähigkeiten bestärkt, übernimmt Goethe die Verantwortung für die Bauarbeiten und entwirft kurzer Hand einen Grundriss für das Obergeschoss, welchen er Herder im selbigen Brief mitteilt.<sup>162</sup> Fünf Tage später berichtet Goethe in einem weiteren Brief noch einmal von den Umbauarbeiten, welche nun im Großen fertig wären, ihn im Detail aber einige Nerven gekostet hätten, da man ihn mit der knappen Budgetierung gequält habe und nicht alles so geworden sei, wie er es sich zunächst gedacht hätte.<sup>163</sup>

Man kann sagen, dass Goethe, soeben in Weimar angekommen, sofort zu bauen beginnt. In den ersten acht Monaten beaufsichtigt er in eigener Verantwortung bis zu drei kleinere Baustellen gleichzeitig.

Im Frühjahr 1777 baut Goethe an seinem Gartenhaus weiter. Er entwirft einen Anbau, der Raum für einen Altan, eine kleine Waschküche und ein Holzlager schaffen soll. Am 17. März bittet er Charlotte von Stein um eine Gabe für die noch am gleichen Tage stattfindende Grundsteinlegung.<sup>164</sup> Nachdem Goethe im Alter von fünf Jahren in seinem Elternhaus vermutlich den Grundstein setzen durfte, hat er nun die Gelegenheit, an seinem eigenen Haus ein Gleiches zu tun.

Doch die Bauarbeiten gehen nicht so vonstatten, wie Goethe es gern hätte. In einem Brief vom 28. März 1777 an Frau von Stein beklagt er sich über einen schwer zu verbessernden Baufehler, welcher ihm viel Verdruss mache. Er wolle in Zukunft möglichst rund um die Uhr den Bau überwachen, damit es nicht noch schlimmer werde.<sup>165</sup> Und in der Tat muss der Anbau nach zwanzig Jahren wegen Baufälligkeit wieder abgerissen werden.

Nach seinen ersten Erfolgen als Bauherr und Bauleiter lernt Goethe nun auch die ersten unangenehmen Seiten dieser Tätigkeiten kennen. Dies mindert jedoch nicht seinen baukünstlerischen Tatendrang. Während die Bauarbeiten an seinem Gartenhausanbau vorangehen, entwirft Goethe Grundrisse und Pläne für den anstehenden Ausbau des Obergeschosses über den ehemaligen Stallungen der Husaren im späteren Haus der Frau von Stein. Nach seinem eigenen und Herders neuem Wohnhaus übernimmt Goethe auch hier, zum

---

<sup>161</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 983.

<sup>162</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 983.

<sup>163</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 992.

<sup>164</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1107.

<sup>165</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1115.

dritten Mal innerhalb eines Jahres, die Verantwortung für eine Gebäudesanierung,<sup>166</sup> welche im November 1778 erfolgreich abgeschlossen sein wird.

Nebenbei richtet sich Goethe seinen Garten ein. Im April 1777 lässt er die Skulptur ‚Agathe Tyche‘ – eine auf einem Quader ruhende Kugel – aufstellen, welche aufgrund ihrer ungewohnt schlichten und abstrakten Erscheinung zu vielen Deutungen Anlass gibt. Für diese Untersuchung ist die Interpretation von Kruft interessant. Er sieht in der ‚Agathe Tyche‘ Goethes Affinität zur Revolutionsarchitektur offenbar werden und verweist als Parallele auf die Reduktion der Architektur auf geometrische Grundformen, wie sie Laugier, Boullée und Ledoux vorgetragen hätten.<sup>167</sup> Natürlich ist die Ähnlichkeit der Formensprache ungeachtet der verschiedenen Kunstformen ein überzeugendes Argument. Allerdings muss darauf verwiesen werden, dass es ungeklärt ist, wie genau Goethe Laugier studiert hat – zu diesem Zeitpunkt besitzt er kein Exemplar von Laugiers Werken; und dass es keinen Hinweis darauf gibt, ob Goethe überhaupt Etienne-Louis Boullée oder Claude-Nicolas Ledoux<sup>168</sup> gekannt hat. Wenn man weiterhin bedenkt, dass sich das Motiv der auf einem Quader ruhenden Kugel bereits auf zwei Zeichnungen, die Goethe während des Unterrichts bei Adam Friedrich Oeser im Jahr 1767 angefertigt hat, befindet,<sup>169</sup> verliert Krufts Interpretation an Überzeugungskraft.

Ein Jahr später, am 15. Juni 1778, bittet Goethe in einem Brief an seinen alten Zeichenlehrer Oeser um Entwürfe einiger Gartenbänke für sein Gartenhaus. Dazu wünscht er sich einen Gartentisch im gotischen Stil und befürchtet, dass es deswegen wohl wieder Ärger mit ihm geben wird. Um den klassizistisch geprägten Oeser nicht zu sehr mit seinen gotischen Vorstellungen zu verletzen, entschuldigt sich Goethe schon im Voraus für sein philisterhaftes Verhalten.<sup>170</sup> Die Gotisierung der Gartenmöbel mag Goethe sich im Wörlitzer Park abgeschaut haben, eine Beziehung zu seiner früheren Münsterverehrung lässt sich hingegen nicht feststellen.

Mit der Einrichtung des Gartens sind die Bauarbeiten auf Goethes Anwesen im Sommer 1778 beendet. Zur gleichen Zeit werden die Arbeiten an der Belvederer Einsiedelei wieder intensiviert. In den Monaten Juli und August 1778 berichtet Goethe in mehreren Briefen an Frau von Stein vom Fortgang der Arbeiten. Dabei wird deutlich, dass er nicht nur die Bauleitung innehat, sondern auch tatkräftig mit Hand anlegt.<sup>171</sup>

Im September 1778 sind dann einige Reparaturarbeiten am improvisierten Regierungssitz des Fürsten, dem so genannten Fürstenhaus, fällig<sup>172</sup> – das eigentliche Residenzschloss ist im Mai

---

<sup>166</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1110.

<sup>167</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 288.

<sup>168</sup> Claude-Nicolas Ledoux ist im Herbst 1775 eine Zeit lang in Kassel, um Entwürfe für einige Kasseler Bauten anzufertigen. Im Dezember 1775 reist er wieder nach Frankreich ab, ohne dass seine Entwürfe bei den Bauten berücksichtigt werden. Im Jahr 1779 besichtigt Goethe als Begleitung des Weimarer Herzogs zum ersten Mal Kassel. Es bleibt fraglich, ob dabei der Name Ledoux gefallen ist; in Goethes Notizen wird Ledoux nicht erwähnt.

<sup>169</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen 1967 – 1973, Band 6 B, Zeichnungen 1 und 3.

<sup>170</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1275.

<sup>171</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1288, 1295 und 23517.

<sup>172</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 54; besonders Anmerkung 112.

1774 abgebrannt. In seinem Tagebuch verzeichnet Goethe seine regelmäßigen Kontrollbesuche der Bauarbeiten.<sup>173</sup> Dabei macht er sich schon erste Gedanken zu einem neuen Schlossbau und beschäftigt sich ausführlich mit der Planung der Bauvorräte.<sup>174</sup> Um hierbei nicht die Fehler seiner kleinen Privatbaustelle im Großen zu wiederholen, legt Goethe sich entsprechende Fachlektüre zu; er kauft sich Johann Christian Huths ‚Allgemeiner und gründlicher Unterricht zu Bauanschlägen‘ und Johann Friedrich Penthers ‚Bau-Anschlag oder richtige Anweisung in zweyen Beispielen‘.<sup>175</sup> Dies lässt vermuten, dass sich Goethe seiner Verantwortung und gleichzeitig seiner fachlichen Mängel durchaus bewusst und darüber hinaus bemüht ist, sich vom Prinzipien verachtenden Genie zum sachlich fundierten Kenner zu bilden.

Mit den Jahren nimmt Goethes öffentliche Tätigkeit zu. Im Januar 1779 werden ihm die Ämter der Kriegs- und Wegebaukommission übertragen. Dadurch konzentrieren sich seine Bautätigkeiten bis zu den Großbauprojekten in den 1790er Jahren weitgehend auf den Tiefbau. Den Bau des Kömodienhauses, welcher im Mai 1779 beginnt und im Januar 1780 abgeschlossen ist, verfolgt Goethe nur nebenbei.<sup>176</sup> Lediglich am 28. März 1780, nachdem das Gebäude bereits knapp drei Monate genutzt wird, ist im Tagebuch verzeichnet, dass die angegebenen Baumängel besichtigt wurden.<sup>177</sup> Für deren Beseitigung ist jedoch der Weimarer Baukontrolleur und spätere Baumeister Johann Friedrich Rudolf Steiner verantwortlich.

### 3.3.2 Architektonische Studien

Spätestens seit den Arbeiten am Fürstenhaus im Herbst 1778 hat Goethe sein bisher eher intuitives baukünstlerisches Handeln, wie es seiner damaligen Vorstellung vom Genie entspricht, zurückgestellt und versucht, sein Tun durch ein fachliches Studium zu begründen. Die Pflicht der Verantwortung mag den Dichter und Legationsrat zum Umdenken gezwungen haben. Die Leichtigkeit über traditionelle Prinzipien hinwegzugehen, wie es Goethe noch in den Münsteraufsätzen gefordert hat, ist jedenfalls verschwunden.

Neben seiner gewissenhaften Planung der Bauvorräte für die anfallenden Reparaturen denkt Goethe bereits an einen Schlossneubau. Obwohl er diese Gedanken als „*Grillen*“<sup>178</sup> bezeichnet, betreibt er vom September 1778 bis in den Februar 1779 hinein,<sup>179</sup> die bis dahin intensivsten architektonischen Studien seines Lebens. Neben ersten kleinen Entwürfen für ein neues Schloss entstehen Risse für einen Theaterbau, welche Goethe sogar in ein Modell umsetzen will.<sup>180</sup>

---

<sup>173</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23519f.

<sup>174</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23519.

<sup>175</sup> Vgl. Ruppert, Hans: Goethes Bibliothek – Katalog, Weimar 1958, S. 345 und 347.

<sup>176</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23541 – ab September 1779 ist Goethe auch mit dem Herzog in der Schweiz. Bei ihrer Rückkunft ist das Komödienhaus bereits fertig.

<sup>177</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23574.

<sup>178</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23519.

<sup>179</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23519ff.

<sup>180</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1319.

Hinzu kommt das Studium nach Blondel im Dezember 1778. Fast jeden Tag vermerkt Goethe in seinem Tagebuch, dass er nach Blondel gezeichnet oder in ihm gelesen habe.<sup>181</sup> Er versucht sich in erster Linie Klarheit über die Verhältnisse der Säulenordnungen und der Gesimsprofile zu verschaffen, ist jedoch mit seinen Ergebnissen wenig zufrieden. Im Februar 1779 gesteht sich Goethe in seinem Tagebuch die Mängel seiner baukünstlerischen Kompetenz ein und vergleicht sie mit den ersten ungestümen Gehversuchen des Weimarer Herzogs in der Politik.<sup>182</sup>

Es scheint jedoch offensichtlich, dass sich Goethe für den bevorstehenden Schlossneubau auch in ästhetischen Fragen fachlich präparieren will und dazu architekturtheoretische Literatur studiert. Er versinkt ganz in der Welt der Baukunst, so dass er an Charlotte von Stein schreiben kann, dass er derzeitig mehr Freude an Mauern und Hängewerken habe als an den Frauen.<sup>183</sup>

Es bleibt hingegen ungeklärt, ob Goethe seine Studien nach Francois Blondel, dem Älteren, oder nach Jacques-Francois Blondel, dem Jüngeren, dessen Straßburger Städtebauentwurf er zu seinen Studienzeiten bereits kennen gelernt hat, betreibt. In seiner Bibliothek stehen inzwischen die Hauptwerke beider Blondels. Es ist jedoch nicht mehr nachzuweisen, wann er sich die entsprechenden Exemplare zugelegt hat.<sup>184</sup>

Im Mai 1779, während der Komödienhausbau beginnt, legt sich Goethe noch die deutsche Übersetzung ‚Des Abts Laugier neue Anmerkungen über die Baukunst‘ nach Marc Antoine Laugier zu.<sup>185</sup> Ein Studium dieses Werkes für einen bestimmten Zeitraum ist jedoch nicht nachweisbar.

Mit der bereits erwähnten Übernahme der Kriegs- und Wegebaukommission lässt auch der Eifer in den architektonischen Studien nach. Bereits im Januar 1779 vermerkt Goethe in seinem Tagebuch, dass er sich nur wenig mit Baukunst beschäftigt habe.<sup>186</sup>

Die zweite Schweizer Reise, gemeinsam mit dem Weimarer Herzog Carl August, von September 1779 bis Januar 1780 gibt dem inzwischen zum Geheimen Rat ernannten Goethe noch einmal die Gelegenheit zu einigen Beobachtungen an mittelalterlicher Baukunst. Am 25. September 1779 schreibt er von Zabern aus an Frau von Stein über die vortägige Dombesichtigung in Speyer:

*„Wir [...] sahen den Dom ein halb neues halb aus dem Brand überbliebenes Gebäude dessen erste Anlage wie die alten Kirchen zusammen in dem wahren Gefühl der Andacht gemacht ist. Sie schliesen den Menschen in den einfachen grossen Formen zusammen, und in ihren hohen Gewölben kan sich doch der Geist wieder ausbreiten, und aufsteigen, ohne wies in der grossen Natur geschieht ganz ins unendliche überzuschweifen.“<sup>187</sup>*

---

<sup>181</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23523ff.

<sup>182</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23531.

<sup>183</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1319.

<sup>184</sup> Vgl. Ruppert 1958, S. 339f.

<sup>185</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 38.

<sup>186</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23527.

<sup>187</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1456.

Das hier von Goethe sensibel nachempfundene Verhältnis von Raumcharakter und ästhetischer wie ethischer Raumwirkung auf den Menschen ist ein Grundstein verschiedener späterer Kardinalpunkte seiner Architekturtheorie. Des Weiteren muss man, entgegen einer gängigen Forschungsmeinung,<sup>188</sup> annehmen, dass Goethe durchaus schon vor Italien in der Lage ist, einen architektonischen Raum zu empfinden und nach dieser Empfindung zu beschreiben.

Am nächsten Tag, so berichtet Goethe weiter, besucht er gemeinsam mit dem Herzog das Straßburger Münster.<sup>189</sup> Erstaunlicher Weise findet sich nun keine weitere Bemerkung über diesen für Goethe doch eigentlich äußerst interessanten Vorgang mehr.

Die Schweiz selbst bietet Goethe dieses Mal nichts architektonisch Interessantes. Seine Aufmerksamkeit ist aber auch auf die Erziehung des Herzogs konzentriert, zu dessen Zweck die Reise eigentlich unternommen wird.

Nach 1780 finden sich bis zum Beginn der Italienreise im September 1786 keine weiteren Bemerkungen über architektonische Studien.

Eine wichtige Entwicklung, die sich jedoch anhand von Goethes Aufzeichnungen nicht direkt beweisen lässt, ist für diesen Zeitraum noch von Belang: der Beginn der Beschäftigung mit Palladio.

In der Fachliteratur ist man sich im Wesentlichen einig, dass Goethes zielgerichtetes Interesse an Palladio während seiner Italienreise, auf eine bereits vorhandene Kenntnis des Renaissance-Baumeisters zurückzuführen ist. Neben den Erzählungen seines Vaters werden vor allen Dingen die diversen Reisen Goethes in die Zentren des deutschen Palladianismus als mögliche Erklärung angeführt.<sup>190</sup>

Der größte Einfluss ist hierbei wohl vom benachbarten Herzogtum<sup>191</sup> Anhalt- Dessau ausgegangen. Bereits im Dezember 1776 ist Goethe zum ersten Mal nach Wörlitz gereist und hat dort den kunstinteressierten Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt- Dessau und dessen Hofbaumeister Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorf kennen gelernt.

Am 5. Dezember 1776 notiert sich Goethe in sein Tagebuch, dass er das vor drei Jahren fertig gestellte Wörlitzer Schloss besichtigt hat.<sup>192</sup> Das vom englischen Palladianismus inspirierte und in einer schlichten Erhabenheit errichtete Landhaus hat dem Oeser und Winckelmann geprägten Goethe sicherlich zugesagt.<sup>193</sup>

---

<sup>188</sup> Vgl. Einem 1972, S. 138; Becker, Hans Joachim: Raumvorstellung und selektives Sehen in Goethes Italienischer Reise, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 41. Jahrgang, Stuttgart 1997, S. 107 – 124, S.118; Claussen, 1986, S. 94 – 98, S. 96.

<sup>189</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1460.

<sup>190</sup> Vgl. Martin 1977 S. 61 – 82, S. 67f.; Forssman 2000, S. 9f.; Keller, Harald: Goethe, Palladio und England, München 1971, S. 6f.; Einem 1972, S. 134.

<sup>191</sup> Seit 1807.

<sup>192</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23464.

<sup>193</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1066.

Die guten Beziehungen und gemeinsamen politischen Interessen der beiden Fürsten bringen es mit sich, dass Goethe in den folgenden Jahren immer wieder nach Dessau und Wörlitz reisen wird. Obwohl das Verhältnis zwischen Goethe und dem Anhalt- Dessauer Fürsten stets kühl bleibt, achten sich beide besonders in künstlerischen Fragen als Kunstkenner, deren gegenseitige Belehrungen sie schätzen.<sup>194</sup>

Im Mai 1778 reisen der Weimarer Herzog und Goethe über Wörlitz nach Berlin und Potsdam. Im Vordergrund stehen natürlich politische Interessen. Trotzdem wird die Gelegenheit genutzt, mit dem Dessauer Fürsten als Cicerone einige Bauten und Anlagen von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, dem Architekten Friedrichs II., zu besichtigen. In seinem Tagebuch notiert Goethe ohne weitere Bewertung, dass sie in Berlin unter anderem das Opernhaus und den Tiergarten, in Potsdam das Schloss Sanssouci und die dortige Gemäldegalerie besehen haben.<sup>195</sup> Auf dem Rückweg macht die Reisegesellschaft noch einige Tage Halt in Dessau und Wörlitz. Dass das Gespräch nicht nur politischen sondern auch baukünstlerischen Inhalts ist, bezeugt Goethes Tagebuch.<sup>196</sup> Offensichtlich hat sich die Weimarer Gesandtschaft für die Gestaltung des Parks an der Ilm und der angedachten Schloss- und Theaterneubauten beraten lassen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass in den Gesprächen mit dem Anhalt- Dessauer Fürsten und dem Architekten von Erdmannsdorf der Name Palladio gefallen ist; schließlich hat man in den letzten Tagen nahezu ausschließlich Gebäude im palladianischen Stil betrachtet. In diesem geistigen Klima findet Goethe auch die Gelegenheit, eine Zeichnung vom Wörlitzer Park mit dem Landschloss für Frau von Stein anzufertigen.<sup>197</sup>

Ein Jahr später, auf dem Weg in die Schweiz, machen der Weimarer Fürst und der Geheime Rat kurz Station in der dritten Hochburg des frühen deutschen Palladianismus, in Kassel. Am 15. September 1779 schreibt Goethe aus Kassel an Charlotte von Stein wie sehr ihm die Gemälde-Galerie, also das gerade erst fertig gestellte Fridericianum, gefallen habe.<sup>198</sup>

Es ist nun gut vorstellbar, dass die zu dieser Zeit bereits angedachten Weimarer Großbauprojekte, deren Ausführungen bislang an den finanziellen Möglichkeiten scheitern, ebenfalls im palladianisch-klassizistischen Stil erbaut werden sollen. Es ist des Weiteren denkbar, dass aus eben diesem Grund Palladios Werk für die Weimarer Bibliothek angeschafft wird. Aufgrund eines Missverständnisses werden jedoch stattdessen irrtümlich zwei Bände der ‚Fabbriche e disegni di andrea palladio raccolti ed illustrati‘ von Ottavio Bertotti- Scamozzi angekauft.<sup>199</sup>

In Goethes Unterlagen gibt es hingegen keinen Hinweis darauf, dass er sich vor Italien mit Palladio beschäftigt hat; der Name taucht kein einziges Mal auf. Allerdings ist in der Forschung

---

<sup>194</sup> Vgl. Wietek, 1951, S. 26; Keller 1971, S. 10ff.

<sup>195</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23514f.

<sup>196</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23515.

<sup>197</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1266 und Corpus der Goethezeichnungen 1967 – 1973, Band 1, Zeichnungen 197.

<sup>198</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 1451.

<sup>199</sup> Vgl. Hellersberg 2005, S. 40ff.

des Öfteren auf das Mignon-Gedicht, welches bereits im voritalienischen „Urmeister“, in ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung‘, steht, verwiesen worden. In der zweiten Strophe heißt es da:

*„Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an.“<sup>200</sup>*

Man hat diese Zeilen Palladios Villa Rotonda zugeordnet,<sup>201</sup> und wenn man bedenkt, welche motivische Bedeutung dieses Gebäude in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘ hat und welches Interesse Goethe in Italien der Villa Rotonda entgegenbringt, hat diese Interpretation einige Wahrscheinlichkeit. Da die Villa Rotonda in einem der beiden Weimarer ‚Fabbriche...‘- Bände beschrieben ist, hat Goethe demnach die Möglichkeit gehabt, das Gebäude kennen zu lernen.<sup>202</sup>

Die Last der öffentlichen Tätigkeit und die Sehnsucht nach künstlerischem Schaffen bewegen Goethe im September 1786, kurz nach seinem 37. Geburtstag, von Karlsbad aus nach Italien zu fliehen.

---

<sup>200</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Gedichte“ S. 266.

<sup>201</sup> Vgl. Meyer, Herman: Kennst du das Haus? Eine Studie zu Goethes Palladio-Erlebnis, in: Euphorion Band 47, Heidelberg 1953, S. 281 – 294, Einem 1972, S. 135 und Martin 1977, S. 80.

<sup>202</sup> Vgl. Einem 1972, S. 135, Vgl. Meyer 1953, S. 283f.

### 3.4 Italien (1786 – 1788)

In den ersten Weimarer Jahren erfährt Goethe, dass mit pragmatischen Methoden in der Baukunst auf Dauer nichts zu erreichen ist. Seine Defizite im „Mechanischen“ bedauert er schon beim Umbau seines Gartenhauses. Die geplanten Weimarer Großbauprojekte, in die Goethe automatisch involviert werden würde, erfordern wesentlich präzisere Kenntnisse. Sein von Natur aus vorhandenes Interesse an Architektur wird so auf die traditionellen Lehren gelenkt.

Die Reise nach Italien bietet Goethe nun die ideale Gelegenheit, den palladianischen Baustil im Original und architekturtheoretische Literatur im Vergleich mit repräsentativen Bauten und antiken Ruinen zu studieren. Obwohl sein Blick auf die Architektur Italiens von subjektiven Neigungen bestimmt wird, ist sein Interesse vielseitig und sein Erkenntniszuwachs enorm.

#### 3.4.1 Von Karlsbad bis Verona

Am 3. September 1786 um drei Uhr früh entfernt sich Goethe, nach eigenen Angaben, in einer Nacht- und Nebelaktion aus Karlsbad. Am nächsten Tag besucht er in Regensburg ein Jesuitenkloster und schaut sich eine Laien-Theateraufführung an. Nebenbei bewundert er die typisch jesuitische Bauart. Er stellt fest, dass die Jesuitenkirchen und -türme alle etwas Großes in ihrer Anlage hätten, welches allen Menschen Ehrfurcht einflöße.<sup>203</sup> Das ist ein Gedanke, der an die Bemerkung über den Dom zu Speyer anzuknüpfen scheint und den Raum mit der Empfindung in ein Verhältnis setzt.

Einige Tage später, am 10. September, trifft Goethe in Trient (Triest) ein. Auch hier besichtigt er eine Jesuitenkirche (S. Francesco Saverio) und vergleicht sie mit seinen Eindrücken aus Regensburg.<sup>204</sup> Da die Trienter Kirche inzwischen unbenutzt ist, nennt er sie ein „leere[s] Gefäß“<sup>205</sup>.

Darüber hinaus wird ihm noch ein Kuriosum angekündigt – das so genannte Teufelshaus, gemeint ist der von Pietro Maria Bagnadore im 16. Jahrhundert entworfene Palazzo Galasso. Doch statt sich zu fürchten und den alten Legenden Glauben zu schenken, erwidert Goethe seinem Führer, dass einzig Teuflische sei nur, dass dies wohl das einzige Haus von gutem Geschmack in ganz Trient sei.<sup>206</sup>

Am 14. September erreicht Goethe Verona.<sup>207</sup> Mit der Besichtigung des antiken Amphitheaters ist sein bis Trient noch vorherrschendes Interesse an mittelalterlichen Kirchen und deren architektonischen Charakteristika, scheinbar erloschen. Das wird besonders an Goethes Notizen

---

<sup>203</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23619f.

<sup>204</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23650.

<sup>205</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23651.

<sup>206</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23651.

<sup>207</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23657.

zum Veroneser Dom deutlich. In zwei Sätzen gedenkt er lediglich eines Tizian- Gemäldes<sup>208</sup> – kein Wort über die Architektur der Kirche.

Nachdem sich Goethe zwei Tage in Verona umgesehen hat, beginnt er ein ausführliches Reisejournal für Frau von Stein zu schreiben. Die ersten Artikel sind überwiegend architektonischen Inhalts. Besonders das um 50 n.Chr. erbaute Amphitheater, die so genannte Arena, spricht ihn an. Die Ähnlichkeit mit dem seit Kindertagen bewunderten römischen Kolosseum hat sein ohnehin vorhandenes Interesse an antiker Baukunst wohl noch geschürt. Während der Besichtigung des Amphitheaters entwickelt Goethe interessante und für seine späteren architekturtheoretischen Ausführungen folgenreiche Gedanken, welche er seiner Weimarer Vertrauten im Reisejournal mitteilt:

*„Wenn man hineintritt, oder oben auf dem Rande steht ist es ein sonderbarer Eindruck, etwas Grotes und doch eigentlich nichts zu sehn. Auch will es leer nicht gesehn seyn, sondern ganz voll Menschen, wie es der Kayser und der Papst gesehen haben. [...] Die Simplizität des Ovals ist iedem Auge auf die angenehmste Weise fühlbar und ieder Kopf dient zum Maase wie gros das Ganze ist. Jetzt wenn man es leer sieht, hat man keinen Maasstab, man weis nicht ob es gros oder klein ist.“<sup>209</sup>*

Wenn Goethe das Amphitheater groß nennt, bezieht sich das, wie seine weiteren Ausführungen darlegen, auf den Charakter des Innenraumes. Das erinnert an seine Kirchenraumbeschreibungen und spricht für die Herangehensweise, in der Architektur zuerst das Raumerlebnis zu suchen. Es gibt jedoch einen entscheidenden Unterschied. Der Charakter der Kirchenräume ist für Goethe stets mit kontemplativen Empfindungen verbunden; dabei ist es für die Wirkung sogar von Vorteil, möglichst allein in der Kirche umherzugehen. Die antike Arena wirkt durch ihre weiten, nach oben hin unendlichen Dimensionen ebenfalls groß auf Goethe, doch der Charakter des Amphitheaters ist ihm offensichtlich ein gänzlich anderer. Die Wirkung des Raumes ist für den Betrachter erst vollständig, wenn das Gebäude gefüllt ist – die Arena ist demnach kein Ort des geistigen sondern mehr des sinnlichen Erlebens. Für Goethe sind offensichtlich Zweckmäßigkeit und Raumcharakter eines Gebäudes eng miteinander verbunden. Aus diesem Verhältnis heraus entwickelt er eine Entstehungsgeschichte des Amphitheaters:

*„Wenn irgend etwas auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die vordersten zu erheben, man rollt Fässer herbey, fährt mit Wagen heran, legt Bretter herüber und hinüber, stellt wieder Bäncke hinauf, man besetzt einen benachbarten Hügel und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Crater. Kommt das ein Kampf etc. oft an derselben Stelle vor, baut man leichte Gerüste an einer Seite für die, so bezahlen können und das Volck behilft sich wie es mag. Dieses allgemeine Bedürfniß hat der Architekt zum Gegenstand, er bereitet einen solchen Crater durch die Kunst, so einfach als nur möglich und dessen Zierrath das Volck selbst ist.“<sup>210</sup>*

---

<sup>208</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23673.

<sup>209</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23666f.

<sup>210</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23666f.

Mit dieser Genesis, welche im Notwendigen beginnt und sich über das Nützliche zum Schönen entwickelt, hat Goethe gleichzeitig ein erstes Schema einer allgemeinen Entstehungsgeschichte der Baukunst entworfen. Diese qualitative Morphologie der Architektur wird Goethe knapp zehn Jahre später in seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz benutzen, um sein architekturtheoretisches Begriffssystem zu gliedern.

Der Anblick des Veroneser Amphitheaters muss den Dichter demnach ungeheuer inspiriert und zu kreativen Betrachtungen angeregt haben. Forssman will in dieser Arena-Beschreibung zusätzlich eine Parallele zu Etienne-Louis Boullées Entwurf eines Kolosseums für Paris sehen.<sup>211</sup> Richtigerweise führt Forssman die Ähnlichkeit der Beschreibungen auf die Symptomatik der Zeit und nicht auf direkte Beziehungen untereinander zurück.

Nach der Arena schreibt Goethe über die 1557 von Michele Sanmicheli entworfene Porta Stupa:

*„Das schönste, immer geschlossene Thor; wenn man auf etliche hundert Schritte davonkommt, erkennt man es erst für ein schönes Gebäude. Als Thor aber und für die große Entfernung in der es zu sehen ist, ist es nicht gut gedacht.“<sup>212</sup>*

Ganz im Sinne seiner neuen Prinzipien stellt Goethe an diesem Stadttor ein auffälliges Missverhältnis von Zweckmäßigkeit und Schönheit fest. Besticht die Arena gerade durch die gelungene Synthese von Funktionalität und Raumwirkung, ist die Porta Stupa nur ästhetisch genießbar, wenn sie außerhalb ihres eigentlichen Nutzens betrachtet wird. Es spricht für Goethes Suche nach dem architektonischen Raumerlebnis, dass er sich so lange durch Verona bewegt hat, bis ihm das Stadttor gefällt.

Der folgende Artikel im Reisejournal befasst sich mit dem 1718 erbauten Philharmonischen Theater in Verona:

*„Das Portal des Theater Gebäudes von 6 Ionische Säulen ist groß und schön. Über der Thüre, zwischen den zwey mittelsten Säulen durch, erblickt man das marmorne Brustbild des Maffei, vor einer gemahlten Nische, die von zwey gemahlten Corinthischen Säulen getragen wird. [...] Hätte er sich nur einen guten Platz in den Sälen wo die Philharmoniker gemahlt hängen ausgesucht und seine Freunde veranlaßt daß sie nach seinem Tod das Bild dahin gestellt; so wäre für den guten Geschmack gesorgt gewesen und es sähe auch republikanischer aus.*

*Hätte man es aber ja thun wollen, so hätte man der Thüre nicht eine gemahlte Säulen Verzierung sondern eine solide Einfassung geben, die Nische in die Mauer einbrechen, die Perrücke weglassen und die Büste Colossalisch machen müssen, und mit allem dem zweifl' ich daß man diese Partie zu einer Ubereinstimmung mit den großen Säulen würde gezwungen haben. Doch diese Harmonie scheint die Herrn Philharmoniker nicht sehr zu rühren.*

*So ist auch die Gallerie die den Vorhof einfaßt kleinlich und nehmen sich die kannelirten Dorischen Zwerge neben den glatten Ionischen Riesen armselig aus. Doch wollen wir das verzeihen in Betrachtung des schönen Instituts das diese Galerien decken, und indem wir bedencken daß es mit der Architektur eine gar sonderbare Sache ist: wenn nicht ungeheure Kosten zu wenigem Gebrauch verwendet werden; so kann sie gar nichts machen.“<sup>213</sup>*

---

<sup>211</sup> Vgl. Forssman 2000, S. 13.

<sup>212</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23669.

<sup>213</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23670f.

Auffällig an diesen Notizen ist Goethes Interesse an einer angemessenen Anwendung der Säulenordnungen. Mit Instinkt und angelesener Sachkenntnis - so muss es jedenfalls eingeschätzt werden<sup>214</sup> - fühlt er die Unverhältnismäßigkeiten in der Proportionierung der verschiedenen Ordnungen. Goethes Bemerkung, dass die Architektur viel kosten müsse, ehe sie gut würde, zielt wohl auf die geplanten Weimarer Großbauprojekte.

Die nächsten zwei Tage hält sich Goethe noch in Verona auf. In seinen Notizen vermerkt der Dichter zu guter Letzt den unvollendeten Palast des Proveditor und beklagt dessen Unfertigkeit.

### 3.4.2 Von Vicenza bis Rom

Am 19. September verlässt Goethe Verona und erreicht einige Stunden später Vicenza. Aus den Reisenotizen ist ersichtlich, dass sein sechstägiger Aufenthalt fast ausschließlich dem Palladio-Studium gewidmet ist.<sup>215</sup> Das Interesse des Weimarer Hofes am palladianischen Baustil wird Goethe veranlasst haben, die Gebäude des Renaissance- Baumeisters nicht nur aus privatem Vergnügen sondern auch im Hinblick auf die geplanten Bauprojekte zu studieren.

Als erstes widmet der Dichter dem Teatro Olimpico seine Aufmerksamkeit. Das Gebäude ist von der Olympischen Akademie, zu deren Gründungsmitgliedern auch Andrea Palladio selbst gehört, 1580 in Auftrag gegeben worden:

*„Das Olympische Theater ist, wie du vielleicht weißt, ein Theater der Alten realisirt. Es ist unaussprechlich schön. Aber als Theater, gegen unsre ieszigen, kommt es mir vor wie ein vornehmes, reiches, wohlgebildetes Kind, gegen einen klugen Kaufmann der weder so vornehm, so reich, noch so wohlgebildet ist; aber besser weiß was er mit seinen Mitteln anfangen kann.“<sup>216</sup>*

Die Nachahmung der Antike ist ein gestalterisches Element Palladios, welches Goethe immer wieder faszinieren wird. Mit der Bemerkung *„wie du vielleicht weißt“* verweist Goethe auf die in der Weimarer Bibliothek vorhandenen ‚Fabbriche...‘- Bände. Sein Gleichnis vom reichen Kind und klugen Kaufmann erinnert an sein in Verona entwickeltes Verhältnis von Funktionalität und ästhetischem Charakter zur Beurteilung eines Gebäudes. Des Weiteren kann diese Bemerkungen als ein Wink an den Weimarer Hof verstanden werden, mit der eigenen Theaterplanung im Rahmen der finanziellen Möglichkeiten zu bleiben; denn Goethe ist klar, dass sein Reisejournal auch vom Herzog gelesen wird.

Für die Vicentiner Basilika, eigentlich Palazzo della Ragione, empfindet der Dichter reine Bewunderung. Er ringt nach Worten und versucht sich alle unpassenden Gebäude der Umgebung wegzudenken, um den Genuss des Betrachtens im Sinne Palladios zu empfinden.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Gänzlich ohne Sachkenntnis war Goethe, wie gezeigt worden ist, nicht. Im Dezember 1778 hatte er sich gezielt mit den Proportionen der Säulenordnungen nach Blondel beschäftigt. Des Weiteren war ihm die Anwendung der Kolossalordnung von Wörlitz und Kassel her vertraut.

<sup>215</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23690ff.

<sup>216</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23691.

<sup>217</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23692 und 23695.

Ähnlich ergeht es Goethe mit der Rotonda, dem Stein gewordenen Idealbau palladianischer Architektur:

*„Auch hab ich heute die famose Rotonda, das Landhaus des Marchese Capra gesehn, hier konnte der Baumeister machen was er wollte und er hats beynahe ein wenig zu toll gemacht. Doch hab ich auch hier sein herrliches Genie zu bewundern Gelegenheit gefunden. Er hat es so gemacht um die Gegend zu zieren, von weiten nimmt sich's ganz köstlich aus, in der Nähe habe ich einige unterthänige Scrupel. [...] Die Rotonda liegt wo so ein Gebäude liegen darf, die Aussicht ist undencklich schön, ich mag auch da nicht beschreiben.“*<sup>218</sup>

Wie sich aus der dreißig Jahre später verfassten Beschreibung in der ‚Italienischen Reise‘ entnehmen lässt,<sup>219</sup> sind die konstatierten Zweifel an der Rotonda wieder auf das gestörte Verhältnis von Funktionalität und Schönheit gerichtet.<sup>220</sup> Während der weite Anblick zunächst eine makellose Schönheit verspricht, kommen die etwas übertrieben dargestellten Zweifel<sup>221</sup> bezeichnender Weise erst bei näherer Betrachtung auf. Die Besichtigung der Rotonda lehrt den Dichter, ähnlich der Situation an der Porta Stupa, dass dem visuellen Sinn im Bereich der Architektur wohl nicht uneingeschränkt zu trauen ist, da die Funktionalität nur mittels einer direkten Bewegung durch den Raum beurteilt werden kann. Diese Erkenntnis ist ein weiterer Grundstein für seine spätere Architekturtheorie.

Weitere palladianische Gebäude werden im Einzelnen von Goethe nicht mehr erwähnt; er schreibt aber immer wieder, dass er die Gebäude Palladios besichtigt habe.<sup>222</sup> Es ist anzunehmen, dass das Studium der ‚Fabbriche...‘- Bände in Weimar und sein Besuch beim noch lebenden Autor in Vicenza ihm einen ausreichenden Überblick über die gesamte Architektur Palladios gegeben haben.

Im Rahmen seines intensiven Architekturstudiums besichtigt Goethe noch die 1669 von Antonio Muttoni errichtete Villa Valmarana; sein Interesse gilt aber vorrangig der Innendekoration der beiden Tiepolos.<sup>223</sup> Des Weiteren fährt er nach Thiene, um die vor kurzem im palladianische Stil von Ottone Calderari vollendete Villa da Porto zu betrachten.<sup>224</sup> Angesichts der nahe liegenden Bauten Palladios, kann Goethe dieses Bauwerk jedoch nicht uneingeschränkt loben; seine Kritikpunkte bleiben jedoch im Dunkeln.<sup>225</sup> Zu guter Letzt ist noch die ‚Casa di Palladio‘, das vermeintliche Wohnhaus Palladios, zu nennen. In seiner Palladio-Euphorie ist Goethe angesichts dieses Gebäudes in seinen Lobpreisungen kaum zu bremsen.<sup>226</sup> Es zeigt aus heutiger Sicht deutlich den Einfluss des Subjektiven auf sein Geschmacksurteil, denn das so genannte Wohnhaus Palladios ist weder von ihm errichtet worden noch diente es

---

<sup>218</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23695f.

<sup>219</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11477ff.

<sup>220</sup> Vgl. Koch, G.F. 1984, S. 242.

<sup>221</sup> Vgl. Gürtler 2003, S. 269f.

<sup>222</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23690, 23694 und 23709.

<sup>223</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23703f.

<sup>224</sup> Vgl. Hellersberg 2005, S. 47ff.

<sup>225</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23699.

<sup>226</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23696.

ihm zur Unterkunft.<sup>227</sup> Beyer erkennt darin zu Recht Goethes Bereitschaft zur künstlerischen Identifikation.<sup>228</sup>

Der Aufenthalt in Vicenza wird allgemein als das so genannte ‚Palladio-Erlebnis‘ bezeichnet. Goethe hat hier nicht nur die Bauten des Renaissance-Baumeisters betrachtet und studiert, sondern auch wichtige architekturtheoretische Erkenntnisse daraus gewonnen, die sein weiteres architektonisches Denken und Handeln bestimmen. Man ist sich in der Forschung bislang nicht einig, ob Goethes Palladio-Euphorie in Vicenza den endgültigen Bruch mit der Gotik<sup>229</sup> oder eine Weiterentwicklung aus den Wurzeln der Gotikschwärmerei heraus<sup>230</sup> darstellt. Da man im Zusammenhang mit dem Münster-Aufsatz, wie gezeigt worden ist, nicht wirklich von einer intensiven Beschäftigung mit gotischer Architektur sprechen kann, erübrigt sich die Lösung dieses Problems beinahe.

Die Reflexionen sind dagegen unbestreitbar von ganz eigener Qualität. Schon am ersten Tag in Vicenza notiert sich Goethe seinen wichtigsten architekturtheoretischen Gedanken:

*„Wenn man diese Wercke nicht gegenwärtig sieht, hat man doch keinen Begriff davon. Palladio ist ein recht innerlich und von innen heraus groser Mensch gewesen. Die größte Schwürigkeit ist immer die Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst zu brauchen. Säulen und Mauern zu verbinden, ist ohne Unschicklichkeit bey nahe unmöglich, davon mündlich mehr. Aber wie er das durcheinander gearbeitet hat, wie er durch die Gegenwart seiner Wercke imponirt und vergessen macht daß es Ungeheuer sind. Es ist würcklich etwas göttliches in seinen Anlagen, völlig die Force des großen Dichters der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet das uns bezaubert.“<sup>231</sup>*

Es ist bereits aufgefallen,<sup>232</sup> dass die Dichterdefinition an eine Stelle aus Horaz` ‚Ars Poetica‘ erinnert.<sup>233</sup> Es lassen sich darüber hinaus Bezüge zur ‚Poetik‘ des Aristoteles finden.<sup>234</sup> Man hat nun angenommen, dass die Bezeichnung Palladios als Dichter eine gespiegelte Eigendefinition Goethes ist.<sup>235</sup> Das scheint recht wahrscheinlich, da Goethe auf diese Art sein Urteil über Palladio auf ein ihm bekanntes Metier übersetzen kann und sich ihm so über alle Kunstformen hinaus verbunden fühlt.

Interessanter und für seine Architekturtheorie von besonderer Bedeutung ist jedoch der Punkt, an dem Goethe seine Definition ansetzt. Die Verbindung von Säule und Wand hat er seit seinem

---

<sup>227</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 11, Anmerkung S. 595.

<sup>228</sup> Vgl. Beyer, Andreas: Kunstfahrt und Kunstgebilde, in: Goethe und die Kunst, Frankfurt – Weimar 1994, S. 447 – 454, S. 449 Eine ähnliche Ansicht vertritt Klaus Jeziorkowski (Die Grammatik der Architektur – Zum Rhythmus bei Goethe und Palladio, in: Überschreitungen – Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und bildender Kunst, Würzburg 2002, S. 29 – 37, S.32).

<sup>229</sup> Vgl. Krufft 1982, S. 283.

<sup>230</sup> Vgl. Einem 1972, S. 135 und Beutler 1943, S. 40.

<sup>231</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23690f.

<sup>232</sup> Vgl. Horn-Oncken 1967, Fußnote 18.

<sup>233</sup> Vgl. Horaz: Ars Poetica – Die Dichtkunst, übersetzt von E. Schäfer, Stuttgart 1984, S. 13

Dort steht: „[...] immer eilt er [Homer] zum Ziel und mitten hinein ins Geschehen, als sei es bekannt, entführt er den Hörer, lässt aus, woran er zweifelt, es könne, bearbeitet, glänzen, und so versteht er zu lügen, so Falsches mit Wahrem zu mischen, dass nicht dem Anfang die Mitte, der Mitte der Schluß widerstreitet.“

<sup>234</sup> Vgl. Aristoteles: Poetik, Reclam, Stuttgart 1982, S. 87

Dort heißt es: „Wenn ein Dichter Unmögliches darstellt, liegt ein Fehler vor. Doch hat es hiermit gleichwohl seine Richtigkeit, wenn die Dichtung auf diese Weise den ihr eigentümlichen Zweck erreicht [...].“

<sup>235</sup> Vgl. Koch, G.F. 1984, S. 240.

ersten Münster-Aufsatz als nur scheinbar und unwahr abgelehnt. Dies hat offensichtlich auch an Palladios Gebäuden seine Geltung und ist ganz unzweifelhaft ein herber Kritikpunkt. Doch muss Goethe bei Palladio eine Synthese entdeckt haben, die, ähnlich wie am Straßburger Münster, über jede zeitgenössische Wahrheit erhaben ist und sich gerade durch ihre dichterische Scheinbarkeit legitimiert. Es hat sich bereits herausgestellt, dass Goethe, obwohl er bislang nie einen architektonischen Raum im Detail beschrieben hat, an einem Gebäude das Raumerlebnis zu suchen scheint. Auch in Vicenza hat Goethe die Gebäude stets besehen und begangen.<sup>236</sup> An den Gebäuden Palladios ist dieses Raumerlebnis jedoch nicht nur im Innenraum sondern auch in der Fassade zu suchen. Und wo könnte dieses Erlebnis größer gewesen sein als vor den doppelgeschossigen Loggien der Basilika, die er nachweislich gleich am ersten Tag besichtigt hat?<sup>237</sup> Wie bereits erwähnt, ist Goethe angesichts dieses Gebäudes völlig sprachlos vor Bewunderung. Die äußerst plastische Verbindung von Säule und Wand gepaart mit dem in die dritte Dimension erweiterten Serliana- Motiv hat eine ungemein starke räumliche Wirkung, auf die Goethes Anspielung, dass durch das Imposante der Gegenwart das eigentlich Ungeheure der Verbindung von Wand und Säule vergessen wird, passen würde. Ein Raum in der Fassade ist ganz offensichtlich Schein und Fiktion. Aber so wie Palladio diese Fiktion gestaltet hat, kann Goethe sie als dichterisch anspruchsvoll akzeptieren und schätzen. Von diesem Augenblick an wird Palladio für Goethe immer über jedwede Kritik von außen erhaben sein. Die Distanz, mit der Goethe dann die Sitzung der Olympischen Akademie beschreibt, bei der Palladio als Beispiel für gegensätzliche Meinungen herhalten muss, ist in diesem Zusammenhang zu sehen.<sup>238</sup>

In Vicenza hat der Dichter sich also nicht nur auftragsgemäß mit Palladio vertraut sondern ihn sich auch gewissermaßen zu eigen gemacht. Diese persönliche Bindung ist gleichzeitig Goethes neuer Zugang zur Architektur. Der Besuch bei Ottavio Bertotti- Scamozzi, dem Autor der ‚Fabbriche...‘, ist in diesem Sinne mehr als pflichtgemäß. Natürlich erkundigt sich Goethe nach den Schriften Palladios und einer vollständigen Ausgabe der ‚Fabbriche...‘- Bände; er lässt sich aber auch über Scamozzis eigene Bauten informieren<sup>239</sup> und bekommt wohl von diesem ein Angebot, im Fach Architektur unterrichtet zu werden.<sup>240</sup> Aus Zeitgründen muss Goethe schweren Herzens ablehnen, die restlichen Tage in Vicenza verbringt er jedoch mit einem intensiven Architekturstudium. Immer wieder besichtigt er die Vicentiner Gebäude und stellt fest, dass er zunehmend mehr wahrnimmt, sein Auge sich mehr und mehr schult und im Reich der Baukunst heimisch wird:<sup>241</sup>

---

<sup>236</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23709.

<sup>237</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23692.

<sup>238</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23699ff.

<sup>239</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23696 und Hellersberg 2005, S. 47ff.

<sup>240</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23699.

<sup>241</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23701.

*„Noch einige Gebäude hab ich besehn und mein Auge fängt sich gut an zu bilden, ich habe nun Muth dem mechanischen der Kunst näher zu treten.“<sup>242</sup>*

Das bedeutet hingegen auch, seine eigenen Mängel genauer kennen zu lernen:

*„An der Architectur 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 30 Jahre auf meine Imagination abwesend gewürckt haben und also alle zu hoch stehn, nun in den ordentlichen Cammer und Haus Ton der Coexistenz herunter gestimmt werden.“<sup>243</sup>*

Goethe kann mit Hilfe seines synthetischen Denkens die Differenz zwischen den ersten Gehversuchen im Bereich der Architektur, der Sehnsucht nach Italien und der gebauten Realität in seiner gewohnten Art harmonisch ausgleichen:

*„Was mich freut ist daß keine von meinen alten Grundideen verrückt und verändert wird, es bestimmt sich nur alles mehr, entwickelt sich und wächst mir entgegen.“<sup>244</sup>*

Am Morgen des 26. September verlässt Goethe Vicenza und erreicht wenige Stunden später Padua. Am gleichen Tag durchstreift er mit dem bekanntesten Reiseführer der Zeit - Johann Jakob Volckmanns ‚Historisch-kritischen Nachrichten von Italien‘ - in der Hand die Innenstadt. In seinem Reisetagebuch notiert er dann zu jeder Sehenswürdigkeit jeweils die entsprechende Seite aus dem Reiseführer und seinen eigenen Eindruck.

Die Kirche St. Antonio nennt er schlichtweg barbarisch.<sup>245</sup> Und in der Tat besitzt dieses im romanisch-gotisch-byzantinischen Mischstil erbaute Gebäude aus dem 13. Jahrhundert weder die dichterisch-synthetische Kraft eines palladianischen Baus noch die erhabene Einfachheit der antiken Baukunst. Es ist gut vorstellbar, dass Goethe diese Kirche nicht einmal während seiner so genannten Gotikschwärmerei zugesagt hätte.

Ebenso missfällt die Paduer Universität dem Reisenden. Die dort herrschende Enge, besonders im Anatomischen Theater, würde jedes Lernen zu einer Qual machen.<sup>246</sup> Goethe beschreibt diesen funktionalen Mangel wieder durch sein Raumempfinden.

Der ‚Prato della Valle‘ findet dagegen Anerkennung. Die Weite und Gefasstheit des Platzes erinnern Goethe an Verona. Die Vorplanungen, die angrenzende hölzerne Markthalle durch einen Steinbau zu ersetzen, werden daher sehr begrüßt.<sup>247</sup>

Das Urteil über die spätantike Basilika der Heiligen Justinia gehört zu den typischen Kirchenbeschreibungen Goethes. Er bestaunt die große und einfache Bauweise und fühlt sich wohl gerade dadurch im Innenraum der Kirche in sich selbst versunken.<sup>248</sup>

---

<sup>242</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23707.

<sup>243</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23705.

<sup>244</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23707.

<sup>245</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23712.

<sup>246</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23715.

<sup>247</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23717.

<sup>248</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23717.

Völlig kommentarlos verzeichnet Goethe dagegen in seinem Reisetagebuch, dass er den um 1420 umgebauten ‚Salone‘ besichtigt habe.<sup>249</sup> In seiner ‚Italienischen Reise‘ beschreibt er diese Raumempfindung genauer:

*„Der Audienzsaal des Rathauses, mit Recht durch das Augmentativum Salone betitelt, das ungeheuerste abgeschlossene Gefäß, das man sich nicht vorstellen, auch nicht einmal in der nächsten Erinnerung zurückrufen kann. Dreihundert Fuß lang, hundert Fuß breit und bis in das der Länge nach ihn deckende Gewölbe hundert Fuß hoch. So gewohnt sind diese Menschen, im Freien zu leben, daß die Baumeister einen Marktplatz zu überwölben fanden. Und es ist keine Frage, daß der ungeheure überwölbte Raum eine eigene Empfindung gibt. Es ist ein abgeschlossenes Unendliches, dem Menschen analoger als der Sternhimmel. Dieser reißt uns aus uns selbst hinaus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück.“<sup>250</sup>*

Diese Beschreibung ist im Prinzip eine Reihung typischer Raumcharakterisierungen Goethes. Bereits die Jesuitenkirche in Trient hat der Dichter mit einem Gefäß verglichen. Die kontemplative Stimmung, welche der ‚Salone‘ erzeugt, erinnert an die Aufzeichnungen über den Dom zu Speyer. Auch dort hat Goethe empfunden, dass die Größe des abgeschlossenen Raumes mehr als die unendlich weite Natur zu einem In-sich-gekehrt-sein verleitet. Das besondere am Raum des ‚Salone‘ ist nun, dass die beschriebene Raumempfindung bislang sakralen Gebäuden vorbehalten war. Und in der Tat schließt Goethe in seiner ‚Italienischen Reise‘ nach der Beschreibung des Audienzsaales seine Betrachtungen über die ähnlich groß dimensionierte und ähnliche Empfindungen verursachende Basilika der Heiligen Justinia an.

Man könnte diese Säkularisierung der Raumempfindung nun als ein literarisches Mittel interpretieren, welches die einzelnen Stationen des Padua- Aufenthalts inhaltlich verbindet. Andererseits sollte bedacht werden, dass der Dichter bislang nur in großen Kirchen die Möglichkeit hatte, eine derartige Raumwirkung wahrzunehmen. Der empfundene Unterschied zum ebenfalls großen Veroneser Amphitheater liegt offensichtlich in der Abgeschlossenheit des Raumes. Die Beschreibung der Raumempfindung im ‚Salone‘ hat jedoch eigentlich nichts Sinnliches; Goethes Stimmung verweist tatsächlich mehr auf einen Kirchenraum denn auf ein buntes Markttreiben.

Am 27. September wird im Reisetagebuch der Ankauf von Palladios ‚I quattro Libri dell’ Architettura‘ verzeichnet.<sup>251</sup>

Der Aufenthalt in Padua ist für Goethe letztlich mit der Erkenntnis verbunden, dass ihm das Reich der Baukunst, abgesehen von Palladio und der Antike, noch immer fremd ist:

---

<sup>249</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23715.

<sup>250</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11489f.

<sup>251</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23716 In der ‚Italienischen Reise‘ führt Goethe diesen Vorgang noch genauer aus und erzählt von seinem Aufenthalt im Buchladen, wie umgänglich und interessiert die Menschen dort seien und wie sie ihn für einen Architekten gehalten haben (Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11484f.). Diese Begebenheit erinnert an eine Aufzeichnung im Reisejournal während des Vicentiner Aufenthalts. Dort hatte Goethe den Besuch eines Buchladens unter ähnlichen Umständen beschrieben (Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23708) und bereits über den Ankauf der ‚I quattro Libri...‘ nachgedacht (Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11484).

*„Die Baukunst steht noch unendlich weit von mir ab, es ist sonderbar wie mir alles darin so fremd, so entfernt ist, ohne mir neu zu seyn. Ich hoffe aber auch dies mal wenigstens in ihre Vorhöfe gelassen zu werden.“*<sup>252</sup>

Mit der Schrift Palladios im Reisegepäck und der Hoffnung in der Baukunst immer erfahrener zu werden, reist Goethe am 28. September von Padua in Richtung Venedig ab. Dort angekommen verfährt er nach seiner inzwischen bewährten Methode, zunächst die Sehenswürdigkeiten mit dem Volckmann und Palladio in der Hand abzugehen und seine Eindrücke zu notieren.

Der Markusdom im byzantinisch-gotischen Mischstil wird ähnlich abgelehnt wie St. Antonio in Padua:

*„Die Markus Kirche muß in einem Kupfer von dir gesehen werden, die Bauart ist jeden Unsinn werth der jemals drinne gelehrt oder getrieben worden seyn mag. ich pflege mir die Façade zum Scherz als einen kolossalen Taschenkrebs zu denken.“*<sup>253</sup>

Den ebenfalls gotischen Dogenpalast empfindet Goethe als sonderbar, besonders die Fassade zum Markusplatz. Hier interessieren ihn in erster Linie die Säulen. Und allein die Tatsache, dass der Palast überhaupt Säulengänge besitzt, scheint Goethes Ablehnung der Gotik gegenüber in diesem Falle zu mildern. Die Art wie die Säulen angewendet wurden, sind ihm jedoch ein Indiz für die relative Unkenntnis der gotischen Baumeister in antiker Baukunst.<sup>254</sup>

Die Kirche ‚St. Giorgio‘ interessiert Goethe wenig, obwohl sie von Palladio ist. Er findet sie weniger palladianisch als vielmehr pflichtgemäß dem Auftraggeber gegenüber ausgeführt.<sup>255</sup> Das ist, erinnert man sich an seine Aussagen in Vicenza, schon fast eine herbe Kritik an Palladios Genie. Dagegen wird der ‚Convento della Carità‘, welcher nur zu einem Bruchteil ausgeführt ist, in den höchsten Tönen gelobt. Ausgangspunkt für die Begeisterung ist das Studium in Palladios Werk. Hier hat Goethe im 6. Kapitel des 2. Buches gelesen, dass Palladio versucht hat, an diesem Gebäude die Wohnung der Alten nachzuahmen.<sup>256</sup> Die Verbindung von antiker und palladianischer Baukunst ist für Goethe, wie schon am Olympischen Theater in Vicenza festgestellt, unglaublich faszinierend.<sup>257</sup> Ist es doch für ihn eine Synthese zweier Ideen. Es ist somit kein Wunder, dass er, vor den ausgeführten Bruchstücken stehend, vor Begeisterung keine Grenzen kennt:

*„Doch auch dieser Theil seines himmlischen Genius werth. Eine Vollkommenheit in der Anlage und eine Akkuratess in der Ausführung die ich noch gar nicht kannte, auch im Mechanischen da der meiste Theil von Backsteinen (wie ich zwar mehr gesehen habe) aufgeführt ist, eine kostbare Präcision.“*<sup>258</sup>

---

<sup>252</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23719.

<sup>253</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23726.

<sup>254</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23726f.

<sup>255</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23734.

<sup>256</sup> Vgl. Palladio, Andrea: Die vier Bücher zur Architektur, München 1983, S. 143 und Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23734f.

<sup>257</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23774.

<sup>258</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23734f.

Auch die innen liegende Treppe findet Goethes Beifall, wird sie doch von Palladio selbst als besonders gelungen hervorgehoben.<sup>259</sup> Das Treppenhaus ist schon immer ein architektonisches Lieblingselement Goethes gewesen. Hier steht er nun vor einer Ideallösung. Wenn Goethe in den folgenden Tagen von der Carità berichtet, steht in der Regel deren Treppe im Vordergrund. Es ist bezeichnend für Goethes Architekturempfinden, dass er gerade dieses raumgreifende Element hervorhebt.<sup>260</sup> Das Lob entwickelt Goethe wieder aus der Funktion heraus, in dem er schreibt, man könne diese Treppe nicht genug auf und ab gehen.<sup>261</sup>

Ein weiterer Punkt ist die Verarbeitung der Steine. Goethe erstaunt bei der Präzision und entwickelt spürbar ein Gefühl für das Material.<sup>262</sup> Er glaubt hier sogar, den Dessauer Baustil wieder zu erkennen.<sup>263</sup>

Interessant an Goethes Bewunderung der Carità ist die aus Funktionalität und Materialität heraus entwickelte Ästhetik. So architektonisch detailliert ist Goethe bislang noch nie vorgegangen. Es ist anzunehmen, dass das Studium Palladios zu dieser Präzisierung der Kenntnisse geführt hat.

Die Kirche ‚I Scalzi‘ wertet Goethe lakonisch als nicht schlimm aber ohne hohen Geist.<sup>264</sup> Die barocke Zentralbaukirche ‚La Salute‘ bezeichnet er wieder als ein Gefäß von beachtlichen Dimensionen. Die Ausführung des architektonischen Zierrats sei hingegen vom schlechtesten Geschmack.<sup>265</sup> Goethe unterscheidet demnach bei dieser Kritik, wenn auch mit untypischen und eher ins Allgemeine gehenden Worten, zwischen Raumempfinden und Verzierung.

Palladios Kirche ‚Il Redentore‘ findet dagegen wieder uneingeschränkten Beifall. Goethe vergleicht sie mit ‚St. Giorgio‘ und erkennt gerade in der Fassade viel Verbessertes. Diese Entwicklung führt er auf die gelungenere Verbindung von antikem Tempel mit christlichem Kirchenbau zurück. Auch hier hat Palladio, nach Goethes Urteil, wieder einen scheinbaren Widerspruch durch gelungene Synthese gelöst.<sup>266</sup> Bei ‚Il Redentore‘ bewertet Goethe auch den Innenraum: Da er von Palladio gestaltet sei, finde er ihn ganz köstlich.<sup>267</sup>

Am 3. Oktober besichtigt Goethe die venezianische Jesuitenkirche und findet sie ganz in der Tradition der Jesuiten.<sup>268</sup> Berücksichtigt man Goethes Aussagen aus Regensburg und Trient, bedeutet dies einen weiten Innenraum, der zu kontemplativer Stille animiert. Ironischerweise ist diese Jesuitenkirche nur dem Namen nach eine. Sie ist eigentlich von den Dominikanern Anfang des 18. Jahrhunderts in Auftrag gegeben worden. Ihren Namen hat sie erhalten, weil das Gelände früher den Jesuiten gehört hat, welche jedoch im 17. Jahrhundert verboten wurden.

---

<sup>259</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23735 und Vgl. Palladio 1983, S. 143.

<sup>260</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23773ff.

<sup>261</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23775.

<sup>262</sup> Vgl. Einem 1972, S. 139.

<sup>263</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23775.

<sup>264</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23737.

<sup>265</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23737.

<sup>266</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23737f.

<sup>267</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23738.

<sup>268</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23739.

Am nächsten Tag besichtigt Goethe die Kirche ‚San Francesco della Vigna‘. Er hält sie für einen auf alten Grundmauern errichteten Palladiobau und stellt wieder den Widerspruch in der Verbindung von antikem Tempel mit christlicher Kirche fest. Doch gerade diese Arbeit Palladios an Widersprüchlichem reizt Goethes Neugier und Studienlust. Tatsächlich ist nur die Fassade von Palladio. Der Kirchenbau selbst ist von Jacopo Sansovino gut dreißig Jahre zuvor errichtet worden.

Am 7. Oktober wird der Palast Pisani besichtigt. Da er in einem ähnlich gotischen Stil wie der Dogenpalast ausgeführt ist, fällt Goethes Urteil auch ähnlich distanziert aus; er wäre republikanisch, aber gerade deswegen wohl nicht schlecht. Allein sein inzwischen erwachtes Interesse an Materialität veranlasst Goethe den besonderen Estrich im Palast zu bewundern.<sup>269</sup>

Das Gebäude der ‚Scoula di St. Rocco‘ findet Goethe prächtig und schön, aber nicht meisterlich.<sup>270</sup> In welchen Nuancen diese Abstufung in der Bewertung zu verstehen ist, geht aus Goethes Reisenotizen nicht hervor.

Es fällt auf, dass Goethe die Gebäude sehr differenziert bewertet. Manche Bauwerke werden ganz lapidar abgehandelt und man bleibt im Unklaren, wie diese Urteile zu verstehen sind. Auf der anderen Seite gibt es äußerst präzise Bemerkungen zu einzelnen Gebäuden, die ein recht intensives Studium von Palladios Werk verraten.

Eben dieses Studium hat nicht nur Goethes Kritikvermögen verfeinert, sondern auch seinen architektonischen und allgemein-künstlerischen Horizont erweitert. Von Einem nennt diese Entwicklung an dieser Stelle auch den ‚*Prozess der Selbstvollendung*‘<sup>271</sup>.

Die drei venezianischen Kirchen Palladios, die Goethe besucht, werden von ihm in ihrer Qualität unterschiedlich bewertet. Während seiner Palladiostudien versucht sich der Dichter nun Klarheit über die einzelnen Kritikpunkte zu verschaffen<sup>272</sup>. In den ‚I quattro Libri...‘<sup>273</sup> will er gelesen haben,<sup>274</sup> dass der Autor bestrebt war, den christlichen Kirchen ein antik-tempelartiges Aussehen zu verleihen. Wie Goethe erkannt haben will, konnte selbst Palladio aufgrund äußerer Umstände diesem Ideal nicht immer gerecht werden. Doch auch in diesen Abweichungen sei noch der ideale Sinn zu erkennen, welcher durch den hohen Stil besteche.<sup>275</sup> Für diesen Gedankengang nutzt Goethe in seinen Aufzeichnungen, ähnlich wie in seinem Münsteraufsatz, den geistigen Dialog mit dem Baumeister. Offensichtlich muss er sich die Person dichterisch vor Augen führen, um gewisse Fragestellungen beantworten zu können. Hieran wird deutlich, wie sehr sich Goethe bereits Palladio zu eigen d.h. fiktionalisierbar gemacht hat. Aufgrund

---

<sup>269</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23759.

<sup>270</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23764.

<sup>271</sup> Einem 1972, S. 138.

<sup>272</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23748f.

<sup>273</sup> Vermutlich das 2. Kapitel des 4. Buches, Vgl. Palladio 1983, S. 273f.

<sup>274</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23738.

<sup>275</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23749.

dieses persönlichen Palladio-Kultes ist es verständlich, dass Goethe die anderen Baumeister, welche ähnliche Aufgaben zu lösen hatten, der belanglosen Mittelmäßigkeit bezichtigt<sup>276</sup>.

Eine weitere Erkenntnis ist die bereits intuitiv empfundene Raumhaftigkeit als das Charakteristische der Architektur. In seinen Reisenotizen kann Goethe Palladios Schrift nicht genug loben; im Angesicht seiner Gebäude stellt er jedoch fest, dass ihm dieses Buch ohne die Gegenwart der Bauten keine Hilfe gewesen wäre.<sup>277</sup> In der ‚Italienischen Reise‘ präzisiert Goethe diesen Gedanken:

*„Wenn man nun diese Werke gegenwärtig sieht, so erkennt man erst den großen Wert derselben; denn sie sollen ja durch ihre wirkliche Größe und Körperlichkeit das Auge füllen und durch die schöne Harmonie ihrer Dimensionen nicht nur in abstrakten Aufrissen, sondern mit dem ganzen perspektivischen Vordringen und Zurückweichen den Geist befriedigen; [...]“*<sup>278</sup>

Ein paar Tage später möchte Goethe zu Demonstrationszwecken aus dem Palladio etwas abzeichnen und nach Weimar schicken. Er unterlässt sein Vorhaben, weil er erkennt, dass *„in keiner Zeichnung die vorspringende Gegenwart der Architektur erreicht wird.“*<sup>279</sup> Damit hebt Goethe die Dreidimensionalität als die eigentliche Voraussetzung aller Baukunstkritik hervor.

Wie bereits acht Jahre zuvor anhand des Werkes Blondels versucht sich der Dichter in seinen Palladiostudien Klarheit über die Eigenschaften der unterschiedlichen Säulenordnungen zu verschaffen. Im Gegensatz zum rein theoretischen Studium in den ersten Weimarer Jahren, das Goethe nach einigen Wochen resigniert aufgibt, kann er in Venedig nach nur wenigen Tagen in seine Reisetagebuch notieren:

*„Mit der Baukunst geht es täglich besser. Wenn man ins Wasser kommt lernt man schwimmen. Ich habe mir nun auch die Ordnungen der Säulen rational gemacht und kann das Warum meist schon angeben. Nun behalt ich auch die Maaße und Verhältnisse die mir als blos Gedächtnißwerck immer unbegreiflich und unbehaltbar blieben.“*<sup>280</sup>

Dieser persönliche Erfolg veranlasst Goethe zu der Bemerkung, dass ihm Palladio den Weg nach Rom geebnet habe. Er könne nun, besonders Dank des 4. Buches über die antiken Gebäude, Rom mit dem richtigen Sinn betrachten.<sup>281</sup>

Über die Dimension seiner aus dem Palladiostudium gewonnenen Erkenntnisse ist sich Goethe durchaus im Klaren. Seit Vicenza ist sein architektonisches Wissen in rasantem Tempo gewachsen, er erkennt, dass ihm seine früheren naturwissenschaftlichen Studien auch in der Baukunst nützlich sind, und er hat durch Palladio eine Vorgehensweise kennen gelernt, mit der Antike überhaupt umzugehen. Sich antiker Elemente zu bedienen und diese nach eigenem Geschmack mit dem Zeitgenössischen zu verbinden bzw. zu verschmelzen, ist ein Hauptmerkmal der nachitalienischen Dichtungen Goethes – besonders in der in Italien

---

<sup>276</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23749.

<sup>277</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23730.

<sup>278</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11473.

<sup>279</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23741.

<sup>280</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23747.

<sup>281</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23749.

verfassten Version der ‚Iphigenie‘. In seinem Reisejournal beschreibt der Dichter auch diese künstlerische Umwälzung, die Palladio in ihm ausgelöst hätte:

*„Die Revolution, die ich voraussah und die jetzt in mir vorgeht, ist die in jedem Künstler entstand, der lang emsig der Natur treu gewesen und nun die Überbleibsel des alten großen Geists erblickte, die Seele quoll auf und er fühlte eine innere Art von Verklärung sein selbst, ein Gefühl von freyerem Leben, höherer Existenz Leichtigkeit und Grazie.*

*Wollte Gott ich könnte meine Iphigenie noch ein halb Jahr in Händen behalten, man sollt ihr das mittägige Clima noch mehr anspüren.“<sup>282</sup>*

Neben der Rekonstruktion antiker Bauwerke hat Palladio immer wieder das Studium Vitruvs empfohlen, um den Baustil der Antike kennen zu lernen.<sup>283</sup> Wenige Tage bevor Goethe Venedig verlässt und im Eiltempo auf Rom zu geht, hält er es für angebracht, sich noch eine Vitruv-Ausgabe zu besorgen. Doch geht es Goethe offensichtlich nicht um eine Erweiterung seiner Kenntnisse, dafür ist ihm Vitruv wohl viel zu unverständlich<sup>284</sup> und Palladio hat ihm das Wesentliche bereits offenbart. Es geht ihm vielmehr um die ‚Aura des Antiken‘; mit dem Lehrbuch des Vitruv hat er ein antikes Werk in den Händen, in welchem zeitnah von antiken Bauwerken berichtet wird. In ihm zu lesen, bedeutet für den Dichter, die Antike fiktiv vor Augen zu haben. Deshalb spricht Goethe auch in fast religiöser Verehrung von Vitruvs Lehrbuch:

*„Die Baukunst steigt vor mir wie ein alter Geist aus dem Grabe, sie heist mich ihre Lehren wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache studiren, nicht um sie zu üben oder mich in ihr lebendig zu freuen, sondern nur um die ehrwürdige und ewig abgeschiedne Existenz der vergangnen Zeitalter in einem stillen Gemüth zu verehren.*

*Gott sey Danck wie mir alles wieder lieb wird was mir von Jugendauf werth war. Wie glücklich bin ich daß ich mich der römischen Geschichte, den alten Schriftstellern wieder nahen darf! und mit welcher Andacht les ich den Vitruv!“<sup>285</sup>*

Am 14. Oktober verlässt Goethe Venedig und schreibt gleichentags an Herder, dass er Dank seiner guten Vorbereitung bereits viel gesehen und gelernt habe. Es ist anzunehmen, dass sich dies in besonderem Maße auf die Baukunst bezieht.

In Bologna, das Goethe am 18. Oktober erreicht, beginnt erneut der Prozess des Sehens und Lernens. Diesmal gilt seine ganze Aufmerksamkeit Raffaels Gemälden. In Straßburg hat Goethe bereits die Teppich-Dekorationen nach raffaelitischen Motiven gesehen und bewundert. In Bologna steigert sich diese Bewunderung in eine regelrechte Euphorie. Goethe spürt, dass er, ähnlich wie zuvor bei Palladio, Raffael für sich erschlossen hat:

*„Zwey Menschen denen ich das Beywort groß ohnbedingt gebe, hab ich näher kennen lernen Palladio und Raphael. Es war an ihnen nicht ein Haarbreit willkührliches, nur*

---

<sup>282</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23730f.

<sup>283</sup> Vgl. Palladio 1983, S. 17, 262, 273.

<sup>284</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11548.

<sup>285</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23771 Betrachtet man sich Goethes schwergewichtige Vitruv- Ausgabe von Galiani, wird diese „Andacht“ recht anschaulich. Einige Seiten sind stark vergilbt, so dass anzunehmen ist, dass das Buch tagelang aufgeschlagen in der Sonne Italiens gelegen hat, ohne das sich der Dichter darum bemühte. Andere Seiten sind dagegen nahezu weiß, so dass man annehmen kann, dass Goethe diese Passage durchgehend gelesen oder sogar überblättert hat.

*daß sie die Gränzen und Gesetze ihrer Kunst im Höchsten Grade kannten und mit leichtigkeit sich darinn bewegten, sie ausübten, macht sie so groß.*<sup>286</sup>

Erstaunlich für diese persönliche Raffaelverehrung Goethes ist, dass sie sich nur auf die Malerei erstreckt. In Rom besucht er mehrere Bauten Raffaels ohne ein Wort über die Qualität der Gebäude zu verlieren.

Während seines fünftägigen Aufenthalts in Bologna ist das Interesse an der Baukunst spürbar gesunken. Doch ist Goethe nicht ausschließlich als Architekturinteressierter sondern als Dichter, Künstler und Naturwissenschaftler nach Italien gekommen. Sein Interesse wechselt mit den örtlichen Gegebenheiten. Zwar besichtigt er das kuriose Wahrzeichen der Stadt, die schrägen Geschlechtertürme ‚Asinelli‘ und ‚Garisenda‘ aus dem 12. bzw. 13. Jahrhundert, ihren Anblick bezeichnet er jedoch als abscheulich.<sup>287</sup> Nur die außerordentliche Materialkenntnis der Baumeister fordert dem inzwischen auch bautechnisch Interessierten Bewunderung ab.<sup>288</sup> Gleiches gilt für die Qualität der Dachziegel.<sup>289</sup> Die riesige gotische Basilika ‚San Petronio‘, deren Dimensionen Goethe sonst wohl erstaunt hätten und für die sogar Palladio zwei Fassadenentwürfe entwickelt hat,<sup>290</sup> würdigt er hingegen mit keinem Wort.

Nach Bologna geht es im Eilschritt durch Florenz. Nur wenige Stunden hält Goethe sich hier auf; wohl wissend was ihm entgeht. Es bleibt gerade Zeit, den Dom zu besichtigen:

*„Den Lustgarten Boboli der gar köstlich liegt hab ich nur durchlaufen, so den Dom, das Batisterium, an denen beyden Gebäuden der Menschenwitz sich nicht erschöpft hat.“*<sup>291</sup>

Es ist unklar, wie dieses Urteil über den Florentiner Dom zu deuten ist. Die Eile, die den Schreibenden treibt, ist jedoch deutlich zu spüren.

Am 26. Oktober betritt Goethe Assisi. In seinem Reisejournal schreibt er, dass im Volckmann die Kirche ‚Maria della Minerva‘, ein antiker Tempel der zur Kirche geweiht wurde, beschrieben sei und er sie deshalb besichtigen wolle.<sup>292</sup> Da dieses Gebäude auch im Palladio unter den antiken Tempeln mit aufgeführt ist,<sup>293</sup> scheint Goethe ein gesteigertes Interesse an diesem Bauwerk zu haben.<sup>294</sup> Schließlich konnte er hier gewissermaßen das antike Original der Kirchenbauideen Palladios studieren. Dieses Interesse ist so groß, dass er nicht einmal die nahe gelegene und von Palladios Zeitgenossen Vignola entworfene Kirche ‚S. Maria degli Angeli‘ beachtet.

Wie zu erwarten, ist Goethe begeistert:

---

<sup>286</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23791.

<sup>287</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23791.

<sup>288</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23792.

<sup>289</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23792.

<sup>290</sup> Vgl. Germann 1987, S. 146ff.

<sup>291</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23799.

<sup>292</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23805.

<sup>293</sup> Vgl. Palladio 1983, S. 393ff.

<sup>294</sup> In der ‚Italienischen Reise‘ werden dann auch beide Autoren genannt: Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: ‚Italienische Reise‘, S. 11578.

„[...] und siehe das schöne heilige Werck stand da. Das erste der alten Zeit das ich sah. Ein so bescheidner Tempel wie er sich für eine kleine Stadt schickte, und doch so ganz und so gedacht wie er überall stehn dürfte.“<sup>295</sup>

Mit den Bezeichnungen „schön“, „bescheiden“ und „schicklich“ entwickelt Goethe in der Betrachtung des Tempels Bewertungskriterien, welche später Urteilskategorien bezeichnen werden, die eine fachlich fundierte Kritik an einem Bauwerk, wie im Analysekapitel dargestellt werden wird, ermöglichen.

Doch zunächst gilt sein Augenmerk dem Städtebau. Gelehrt verweist er auf die diesbezüglichen Empfehlungen Vitruvs<sup>296</sup> und Palladios,<sup>297</sup> welche er in den vergangenen Tagen studiert und für wichtig befunden hat.<sup>298</sup>

Das Gebäude selbst beeindruckt den Dichter so, dass er exakte Risse davon anfertigen möchte.<sup>299</sup> Als Vorstudie dafür beginnt Goethe den Tempel zu vermessen und die Zahlenwerte in seine Palladioausgabe<sup>300</sup> zu übertragen. Er hat sicherlich vorgehabt, anhand dieser Daten, die Zeichnungen zu einem späteren Zeitpunkt anzufertigen. Ironischerweise ist das Vermessen antiker Bauwerke, genau die Vorgehensweise, die Goethe in seinem ersten Münster-Aufsatz verspottet hat. Gut vierzehn Jahre später scheint es ihm hingegen die erfolgreichste Methode für architektonische Studien zu sein.

„Am Tempel (der Façade versteht sich) hab ich die größte Freude gehabt meine Ideen und Grundsätze bestärckt zu sehn.“<sup>301</sup>

Die eine Idee ist wohl die Verbindung von Kirche und Tempelfront, wie er sie in Venedig an den Kirchenbauten Palladios begreifen und schätzen gelernt hat. Hier findet er diesen Gedanken in einer Reinheit vor, dass er die eigentliche Idee Palladios direkt vor sich zu sehen glaubt. Zum anderen entdeckt Goethe am Tempel wieder eine gelungene Lösung von Widersprüchlichem:

„Sie [die Fassade] ist Corinthischer Ordnung die Säulenweiten dem Augenmas nach etwas über zwey Model. Die Säulen haben ihre Füße und überdies Würfel. sodann Piedestale aber die Piedestalle sind eigentlich der durchschnittne Sockel, denn 5 Treppen gehn zwischen den Säulen hinauf. Fünf weil die alten die Stufen ungleich machten. Unterhalb gingen noch mehr Stufen nieder, die ich nicht beobachten konnte, weil sie theils verschüttet, theils mit Pflaster Steinen belegt waren.“<sup>302</sup>

Dass die Piedestale eigentlich keine sind, hat Goethe selbst herausgefunden; und das entgegen Palladios Beschreibung. Dieser hat nämlich gerade die Piedestale als Besonderheit an diesem Bau hervorgehoben:

„Bei diesem Tempel sind die Postamente unter den Portikussäulen bemerkenswert; ist doch bei allen anderen alten Tempeln zu sehen, dass die Säulen der Portiken direkt auf dem Boden stehen. Und ich habe niemals einen anderen Tempel mit Postamenten unter

<sup>295</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23806.

<sup>296</sup> Vgl. Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, Wiesbaden 2004, S. 28ff. (1. Buch, 4. Kapitel).

<sup>297</sup> Vgl. Palladio 1983, S. 271f. (4. Buch, 1. Kapitel).

<sup>298</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23806.

<sup>299</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23807.

<sup>300</sup> Vgl. Goethes Palladioausgabe: Venedig 1570, 4. Buch, 26. Kapitel.

<sup>301</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23807.

<sup>302</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23807.

*den Säulen gefunden. Zwischen den Postamenten liegen die Stufen, die von der Piazza zum Portikus hinaufsteigen.*<sup>303</sup>

Diese offensichtlich verwirrende Lösung der Säulenfüße ist für Goethe eigentlich nicht zu akzeptieren:

*„Diese Art den Sockel zu zerschneiden und die Treppen hinaufzubringen hab ich nie gebilligt, hier aber war es recht, denn die Enge des Platzes zwang den Architekten mit den treppen hinein zu gehn.*<sup>304</sup>

Diese Billigung - in der ‚Italienischen Reise‘ wird es als „Wagstück“<sup>305</sup> bezeichnet - erinnert an die Huldigung Palladios, der es allein bewerkstelligt, Säulen und Wände ästhetisch ansprechend zu verbinden. Hier findet Goethe wieder eine Unstimmigkeit. Diese wird jedoch anhand der funktionalen Notwendigkeit, welche den Baumeister befähigen würde, ästhetische Grenzen zu überschreiten, gerechtfertigt. Die Begründung ist natürlich subjektiv, und es klingt, als ob Goethe seine Bewunderung für das Gebäude unbedingt makellos halten will. Dessen ist er sich wohl bewusst und fügt zu seiner Beschreibung die Bemerkung hinzu, dass man dieses nicht aus einer Zeichnung ersehen kann, sondern das Bauwerk direkt sehen müsse.<sup>306</sup> Für Goethe ist es inzwischen selbstverständlich, dass die Überzeugungskraft der Architektur in der gegenwärtigen Räumlichkeit liegt.

Die Besichtigung des Tempels zu Assisi ist ein Paradebeispiel für die Anwendung der neuen architektonischen Erkenntnisse, die Goethe zwischen Vicenza und Venedig gesammelt hat. Gleichzeitig spiegelt es die endgültige Verwandlung vom prinzipienfreien und unmethodischen Genie zum traditionell studierenden Kunstkenner wider.

Einen Tag später ist Goethe in Spoleto und betrachtet das berühmte Aquädukt:

*„Spoleto hab ich bestiegen und war auf dem Aqueduct der zugleich Brücke von einem Berg zum andern ist. Die zehen Bogen die das Thal füllen, stehn, von Backsteinen ihre Jahrhunderte so ruhig da und das Wasser quillt noch immer in Spoleto an allen Orten und Enden. Das ist nun das dritte Werck der Alten das ich sehe, und wieder so schön natürlich, zweckmäsigen und wahr. Diesen grossen Sinn den sie gehabt haben!*<sup>307</sup>

Alle seine in den vergangenen Tagen entwickelten Ideen über antike Baukunst findet er in diesem, für ihn dritten alten Bauwerk erneut bestätigt. Natürlich ist er begeistert und lobt die besondere Verbindung von Funktionalität und Schönheit, wie sie nur in der Antike möglich sei. In den letzten Jahren hat sich jedoch mehr und mehr die Meinung durchgesetzt,<sup>308</sup> dass die ‚Ponte delle Torri‘ in Spoleto kein antikes sondern ein spätmittelalterliches Bauwerk aus dem 13./ 14. Jahrhundert ist. Das würde bedeuten, dass auch Goethe nur das wahrnimmt, was er

---

<sup>303</sup> Palladio 1983, S. 393.

<sup>304</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23807.

<sup>305</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11580.

<sup>306</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23807.

<sup>307</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23810.

<sup>308</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 11, S. 613 für die traditionelle Meinung und [http://de.wikipedia.org/wiki/Spoleto#Die\\_Rocca\\_und\\_Ponte\\_delle\\_torri](http://de.wikipedia.org/wiki/Spoleto#Die_Rocca_und_Ponte_delle_torri) für die neuen Forschungsansätze.

sehen will. Seine anschließende Polemik gegen die Kasseler Wilhelmshöhe bzw. den Herkules wird so zur reinen Willkür<sup>309</sup>; ebenso seine Zweifel an der Echtheit von ‚St. Crucisisso‘<sup>310</sup>.

Goethes Notizen aus Spoleto zeigen erneut sehr anschaulich, wie persönlich seine Ansichten zu werten sind. Dass er nicht weiß, dass das so genannte Aquädukt aus dem Mittelalter stammen könnte, kann ihm nicht vorgeworfen werden. Dass er in diesem Bauwerk die Ideale der Baukunst realisiert sieht, welches er mittelalterlichen Bauten abspricht, ist hingegen ein inzwischen rein persönliches Vorurteil.

### 3.4.3 Erster Romaufenthalt

Am 29. Oktober erreicht Goethe das lang ersehnte Rom. Der Aufenthalt in dieser Stadt wird für den Dichter, so beschreibt er es einen Tag später in seinem Tagebuch,<sup>311</sup> zur Initiation, zur Weihe in die Geheimnisse von Kunst und Natur.

Es ist nun nicht unbemerkt geblieben, dass sich Goethes Interesse an Architektur in Rom nicht mehr in ausführlichen Berichten und Reflexionen niederschlägt.<sup>312</sup> Man hat daraus geschlossen, dass sich der Dichter, ähnlich wie in Bologna, mit anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Dingen beschäftigt hat.<sup>313</sup> Und in der Tat beginnen Goethes Studien, sowie er sich bei dem Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein einquartiert hat, in die Breite zu gehen. Und doch bleibt er seiner bewährten Methode treu. Eine der letzten Eintragungen in sein Reisetagebuch für Frau von Stein, das in Rom abrupt abbricht, verzeichnet die Besichtigung der wichtigsten Ruinen und des Petersdomes.<sup>314</sup> In den ersten Tagen und Wochen verschafft sich Goethe also, in gewohnter Manier, einen Überblick besonders über die antike Architektur der Stadt.

Die folgenden Wochen sind dann auch ganz mit der Besichtigung Roms ausgefüllt. Wie ein Schwamm saugt Goethe die unzähligen sinnlichen Eindrücke auf. Statt eines Tagebuches sind ihm jetzt Zeichenstift und -papier das geeignete Speichermedium.<sup>315</sup> Dabei entdeckt er, wie schwierig es ist, das alte Rom im neuen Rom zu visualisieren.<sup>316</sup> Es bleibt jedoch kaum Zeit, sich schriftlich Rechenschaft über die Ereignisse des Tages abzulegen. Erst in seiner ‚Italienischen Reise‘ fügt Goethe eine Reflexion in die Beschreibung des zweiten Romaufenthalts ein:

*„Wenn man bedenkt, daß Jahrhunderte hier im höchsten Sinne architektonisch gewaltet, daß auf übriggebliebenen mächtigen Substruktionen die künstlerischen Gedanken vorzüglicher Geister sich hervorgehoben und den Augen dargestellt, so wird*

<sup>309</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23810.

<sup>310</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23810.

<sup>311</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23814.

<sup>312</sup> Vgl. Koch 1984, S. 242; Forssman 2000, S. 12 und Keller 1971, S. 4.

<sup>313</sup> Vgl. Keller 1971, S. 5.

<sup>314</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23814.

<sup>315</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen 1967 – 1973, Band 3, Zeichnungen 3 bis 24.

<sup>316</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 14, S. 766 und Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3917, 3923.

*man begreifen, wie sich Geist und Aug' entzücken müssen, wenn man unter jeder Beleuchtung diese vielfachen horizontalen und tausend vertikalen Linien unterbrochen und geschmückt wie eine stumme Musik mit den Augen auffaßt, und wie alles, was klein und beschränkt in uns ist, nicht ohne Schmerz erregt und ausgetrieben wird.*<sup>317</sup>

Am 1. November besteigt Goethe den Quirinal und besichtigt dort antike Villen und diverse Kirchen und Kapellen.<sup>318</sup> Sechs Tage später schreibt der Dichter an den Freundeskreis in Weimar und reflektiert über das Pantheon und den Petersdom:

*„Das größte Werck [was ich auf der Reise fand, war] der innern Großheit nach die Rotonde, das größte dem Maase nach, die Peterskirche (wie denn wohl nun kein größer Gebäude in der Welt steht).“*<sup>319</sup>

Man könnte nun interpretieren, dass Goethe im Pantheon eine große Idee versinnlicht sieht, während im Petersdom lediglich physische Größe veranschaulicht wird. Unzweifelhaft findet der Dichter zu diesem Zeitpunkt mehr Gefallen am antiken Gebäude. Das Kolosseum und die Bäder Diokletians werden als weitere Vertreter der Antike ebenfalls den Freunden zur *„stillen und ernstesten Bewunderung“*<sup>320</sup> empfohlen. Die Logen Raffaels, eigentlich ein Bramantebau, den Raffael 1518 vollendet, hat Goethe ebenfalls besichtigt.<sup>321</sup> Die Architektur tritt hier für ihn jedoch weit hinter die Malerei zurück.

Am 10. November schreibt Goethe an Herder, dass er die Pyramide des Cestius besehen, den Palatin bestiegen und dort die alten Kaiser-Villen betrachtet habe. Des Weiteren gehören die Rennbahn des Caracalla und die Grabstätten an der Via Appia zum Tagesprogramm. Besonders das Grab der Metella hat es Goethe aus bautechnischer Sicht angetan. Denn erst hier würde man eine Vorstellung von solidem Mauerwerk erlangen können.<sup>322</sup> Auf ausführliche Beschreibungen und ästhetische Reflexionen verzichtet Goethe erneut.

Fünf Tage später fährt Goethe ins nahe gelegene Frascati und besichtigt dort antike und neuzeitliche Villen:

*„In dieser lustigen Gegend sind Landhäuser recht zur Lust angelegt und wie die alten Römer schon hier ihre Villen hatten, so haben vor hundert Jahren und mehr, reiche und übermüthige Römer ihre Landhäuser auch auf die schönsten Flecke gepflanzt.“*<sup>323</sup>

Am 17. November schreibt Goethe an Karl Ludwig von Knebel und erzählt ihm resümierend von den antiken Sehenswürdigkeiten Roms. Dabei beneidet er Palladio, der die Stadt und ihre Antiken noch vollständiger zu Gesicht bekam; und um sich nun selbst in die Zeit der römischen Antike versetzen zu können, studiere er deswegen dessen Werk und den Vitruv.<sup>324</sup> Goethe endet mit einem Fluch auf alle neue Baukunst:

*„Alle Kirchen geben uns nur die Begriffe von Martern und Verstümmlung. Alle neue Palläste sind auch nur geraubte und geplünderte Theilgen der Welt - Ich mag meinen*

<sup>317</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 12060f.

<sup>318</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 14, S. 766.

<sup>319</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3915.

<sup>320</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3917.

<sup>321</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3916.

<sup>322</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3924.

<sup>323</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3926.

<sup>324</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3930ff.

*Worten keine weitere Ausdehnung geben! Genug man kann alles hier suchen nur keine Einheit keine Übereinstimmung. und das ists was viele Fremde so irre macht.*<sup>325</sup>

Am gleichen Tag hat Goethe die 1650 vollendete Kirche Andrea della Valle, den Palazzo Farnese von Sangallo und Michelangelo sowie die Farnesina von Peruzzi besichtigt.<sup>326</sup> In der Forschung hat man sich gewundert, warum Goethe so wenig Interesse an der Renaissance-Architektur, besonders an den Bauten Michelangelos, gezeigt hat.<sup>327</sup> Vergleicht man den Brief an Knebel mit dem tabellarischen Tagebuch Goethes, muss man schließen, dass der Dichter zu dieser Zeit wohl nur Augen für die Antike hat und sich die Kritik am neuen Baustil auch auf die Renaissancebauten bezieht.

Eine knappe Woche später betritt Goethe die Sixtinische Kapelle und ist von den Deckengemälden Michelangelos völlig hingerissen.<sup>328</sup> Für einen kurzen Augenblick tritt Raffael als Maler in den Hintergrund.<sup>329</sup> Danach besteigt er das Dach des Petersdoms und berichtet vergnügt und detailliert, welche herrliche Aussicht man von hier über die Stadt und die Umgebung habe. Den Petersplatz, dessen Kolonnaden von Bernini er in seinem ersten Münsteraufsatz so derb kritisiert hat,<sup>330</sup> kann Goethe inzwischen, da er ihn nun „räumlich besichtigt“, als zweckmäßig akzeptieren.<sup>331</sup> Den Abschluss bildet ein Besuch der Cecilienkirche. Anlässlich des Cecilienfestes ist die Kirche reich ausgeschmückt. Goethe berichtet fasziniert:

*„Viele Worte würde ich brauchen um die Auszierung der ganz mit Menschen angefüllten Kirche zu beschreiben. Man sah eben keinen Stein der Architektur mehr. Die Säulen waren mit rothem Sammt überzogen und mit goldnen Treßen umwunden. Die Capitäle mit gesticktem Sammt in ohngefährer Capitälform, so alle Gesimse und Pfeiler behängt und bedeckt. Alle Zwischen Räume der Mauer mit lebhaft gemahlten Stücken bekleidet daß die ganze Kirche mit Mosaick ausgelegt schien, und über zwey hundert Wachskerzen brannten um und neben dem Hoch Altar so daß die ganze eine Wand mit Lichtern besetzt war und das Schiff der Kirche vollkommen erleuchtete. Eben so waren die Seiten gänge und Seiten Altäre geziert und erhellet. Gegen dem Hochaltar über unter der Orgel, waren zwey Gerüste erbaut auch mit Sammt überzogen, auf deren einem die Sängler auf dem andern die Instrumenter standen, die anhaltend Musick machten.“*<sup>332</sup>

Diese Art der temporären Verkleidung des Kircheninnenraumes durch Tücher und Stoffe ist für Goethe so eigen und mit einem bestimmten Gefühl verbunden, dass er sie Jahre später in seinem Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ poetisch verarbeitet.

Den Besuch der Renaissance-Villen Pamfili, Melini und Madama, letztere nach Raffaels Entwürfen gebaut, beschreibt Goethe am 2. Dezember in einem Brief an den Weimarer

---

<sup>325</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3931.

<sup>326</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 14, S. 766.

<sup>327</sup> Vgl. Keller 1971, S. 4f.

<sup>328</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3938.

<sup>329</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3948f.

<sup>330</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8289.

<sup>331</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3938.

<sup>332</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3940.

Freundeskreis. Doch haben ihn dabei seine botanischen Studien wohl mehr als die Architekturen der Gebäude interessiert.<sup>333</sup>

Schon während der Besichtigungstouren beginnt Goethe mit seinen vielfältigen Studien. Am 3. November schreibt Goethe einen großen, Rechenschaft ablegenden Brief an den Weimarer Herzog Carl August. Auffälliger Weise wird besonders die Beschäftigung mit Palladio hervorgehoben.<sup>334</sup> Der Geheime Rat Goethe unterstreicht so vermutlich die allgemeine Nützlichkeit seiner Reise, da der palladianische Baustil in Weimar im Hinblick auf die geplanten Großbauten sehr gefragt ist. Auch die Bemerkung, dass sich Goethe in Rom einen Architekten suchen will, der ihm die alten und neuen Gebäude nahe bringen soll, damit er neben dem Ästhetischen auch das Mechanische besser beherrschen könne,<sup>335</sup> ist in dieser Richtung zu deuten. Und er hat Erfolg: Goethe bekommt während seines Italienaufenthalts sein volles Ministergehalt ausgezahlt.

Nebenbei schreibt er an seiner ‚Iphigenie‘, betreibt botanische Studien, zeichnet und lernt Karl Philipp Moritz,<sup>336</sup> Aloys Hirt<sup>337</sup> und Johann Heinrich Meyer kennen. In dieser Zeit benutzt Goethe die Baukunst gern als ein Medium zur Selbstreflexion:

*„Ich bin wie ein Baumeister der einen Thurm aufführen wollte und ein schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch bey Zeiten gewahr und bricht gerne wieder ab, was er schon aus der Erde gebracht hat, um sich seines Grundes mehr zu versichern und freut sich schon im Voraus der gewissern Festigkeit seines Baues.“<sup>338</sup>*

In seinem tabellarischen Reisetagebuch nennt er diesen Vorgang auch den *„Schmerz des Verlernens, ja Umlernens“<sup>339</sup>*.

Am gleichen Tag schreibt er an Herder, dass er nun erstmal genug gesehen habe und dies jetzt alles auf sich wirken lasse. Dabei hält er es für vorteilhaft, die Künste ganz wissenschaftlich zu betrachten, um Fortschritte zu machen.<sup>340</sup> Für die Baukunst sind ihm hier erneut seine naturwissenschaftlichen Studien von Vorteil. Goethe stellt sich in Rom, ähnlich wie es sein Vater getan hat, eine kleine Marmorsammlung zusammen. Mit der genaueren Kenntnis des Materials will der Dichter so besser über die einzelnen Kunstwerke urteilen können.<sup>341</sup> Die Materialkenntnis wird also zur grundlegenden Basis seiner Architekturkritik.

Mit der Aufrichtung eines Obeliskens bei St. Giovanni<sup>342</sup> ist Goethes architektonische Schau in Rom zunächst beendet, und er rüstet sich für seine Fahrt nach Neapel und Sizilien, um, angeregt von den Ruinen des antiken Roms, in die Welt der griechischen Antike einzutauchen.

---

<sup>333</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3949.

<sup>334</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3909f.

<sup>335</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3909f.

<sup>336</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 14, S. 766.

<sup>337</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3934ff.

<sup>338</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3992.

<sup>339</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 14, S. 766.

<sup>340</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 3997f.

<sup>341</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4066.

<sup>342</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4054f.

#### 3.4.4 Neapel und Sizilien

Von der Fahrt nach Neapel und Sizilien sind nur ein fragmentarisches Tagebuch und wenige Briefe überliefert. Eine ausführliche Beschreibung liefert erst Goethes autobiographische Schilderung in der ‚Italienischen Reise‘. Diese ist jedoch, was die Authentizität der Reflexionen angeht, ähnlich wie ‚Dichtung und Wahrheit‘ mit Vorsicht zu genießen.<sup>343</sup>

Am 25. Februar 1787 erreicht Goethe Neapel. Im Gegensatz zu anderen Städten, besichtigt er nicht sogleich alle architektonischen Sehenswürdigkeiten, sondern lässt sich im neapolitanischen Leben treiben. Erst nach zwei Wochen, während einiger Kirchenbesuche, vermerkt Goethe die auffallende Bemalung der Kirchenfassaden und wie sehr diese sich dadurch vom ernsthaften Rom unterscheiden.<sup>344</sup>

Am 11. März wird Pompeji besichtigt. Die Kleinheit und Enge der Anlage erstaunt Goethe:

*„Pompeji setzt jedermann wegen seiner Enge und Kleinheit in Verwunderung. Schmale Straßen, obgleich grade und an der Seite mit Schrittplatten versehen, kleine Häuser ohne Fenster, aus den Höfen und offenen Galerien die Zimmer nur durch die Türen erleuchtet. Selbst öffentliche Werke, die Bank am Tor, der Tempel, sodann auch eine Villa in der Nähe, mehr Modell und Puppenschrank als Gebäude.“<sup>345</sup>*

Das scheint so gar nicht zu Goethes Antikenbild zu passen und so versucht er durch die Bewunderung der Wandmalereien seinen Mythos eines künstlerisch unermüdlich produktiven Volkes aufrecht zu erhalten.<sup>346</sup> Auf dem Rückweg nach Neapel bemerkt Goethe ein paar sonderbare Häuser, die ihm schon bei seiner Vesuvbesteigung aufgefallen sind, und er stellt fest, dass sie in der gleichen Bauart wie die pompejianischen Gebäude errichtet seien. Sogleich bittet der Dichter um Besichtigung eines dieser Häuser.<sup>347</sup> Offensichtlich möchte er hier die Gelegenheit ergreifen, die antike Lebensart noch einmal verklärt vor Augen geführt zu bekommen.

Am 14. März fährt Goethe nach Caserta, um den Maler Philipp Hackert zu besuchen. Dabei besichtigt er auch das neue, von Luigi Vanvitelli erbaute Schloss. Das Gebäude wurde ab 1752 errichtet und ist eine Kopie des Versailler Schlosses. Goethe nennt es ungeheuer, escorialartig<sup>348</sup> und königlich<sup>349</sup> und meint wohl, dass es für die vorgesehene Funktion übertrieben „charakteristisch“ ist, denn die drückende Leere der vielen repräsentativen Räume würde sogar der König selbst meiden.<sup>350</sup>

Am 23. März, also erst einen Monat nach der Ankunft in Neapel, macht sich Goethe zusammen mit dem Maler Christoph Heinrich Kniep auf nach Paestum, um die altgriechischen Tempel zu besichtigen. Die Darstellung in der ‚Italienischen Reise‘ ist natürlich vom Dichter seinem

---

<sup>343</sup> Vgl. Koch 1984, S. 250.

<sup>344</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11701.

<sup>345</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11713.

<sup>346</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11714.

<sup>347</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11715.

<sup>348</sup> Vermutlich nach dem Königlichen Schloss Sankt Laurentius von El Escorial (Spanien). Das Schloss gilt als größter Renaissancebau der Welt. Goethe wollte wohl die Dimensionen des Gebäudes veranschaulichen.

<sup>349</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11726.

<sup>350</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11727.

Ansinnen gemäß durchkomponiert: Angefangen von der langsamen Annäherung an die Tempel bis hin zur intellektuell motivierten Wandlung der altdorischen Bauart gegenüber – an dieser Stelle sei nochmals an die ebenfalls durchkomponierte Stelle in ‚Dichtung und Wahrheit‘ erinnert, welche den Gesinnungswechsel vor dem Straßburger Münster schildert.

Die Anlage in Paestum wird von drei im frühen dorischen Baustil errichteten Gebäuden dominiert: Die Basilika (540 v. Chr.), der Athene-Tempel (500 v. Chr.) und der Poseidon-Tempel (450 v. Chr.). Es sind die ersten altgriechischen Gebäude, die Goethe zu Gesicht bekommt. Sein Erschrecken gegenüber diesem vergleichsweise archaischen antiken Stil ist, bei allen späteren Absichten, wohl nicht erfunden:

*„[...] der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernsten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen. Doch nahm ich mich bald zusammen, erinnerte mich der Kunstgeschichte, gedachte der Zeit, deren Geist solche Bauart gemäß fand, vergegenwärtigte mir den strengen Stil der Plastik, und in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet, ja ich pries den Genius, daß er mich diese so wohl erhaltenen Reste mit Augen sehen ließ, da sich von ihnen durch Abbildung kein Begriff geben läßt. Denn im architektonischen Aufriß erscheinen sie eleganter, in perspektivischer Darstellung plumper, als sie sind, nur wenn man sich um sie her, durch sie durch bewegt, teilt man ihnen das eigentliche Leben mit; man fühlt es wieder aus ihnen heraus, welches der Baumeister beabsichtigte, ja hineinschuf.“<sup>351</sup>*

Es ist bereits aufgefallen, dass, aufgrund der Parallelen in Inhalt und Wortwahl, Goethes Besinnung auf die Kunstgeschichte wohl eine Erinnerung an Winckelmanns Kunstgeschichte ist.<sup>352</sup> Kruft weist jedoch darauf hin, dass es Goethe im Gegensatz zu Winckelmann gelungen sei, die Tempel von Paestum ästhetisch zu akzeptieren.<sup>353</sup> Obwohl Goethe seit seiner Studienzeit in Leipzig Winckelmanns Schriften kennt, bleibt die Frage unbeantwortet, in wie fern sich der Dichter tatsächlich, im Augenblick des Betrachtens, die Gedanken Winckelmanns in Erinnerung gerufen hat. In seinen Reisenotizen und Briefen erwähnt der Dichter sein Erlebnis während der Besichtigung der Tempel mit keinem Wort.

Ein weiterer und bislang wenig beachteter Fakt dieser Darstellung ist Goethes zweite Rückbesinnung; in diesem Fall auf sich selbst. Denn nachdem der Dichter sich die Voraussetzungen dieser Bauart intellektuell vor Augen geführt hat, besinnt er sich auch an seine eigene Maxime, dass Architektur nicht nach Rissen und Ansichten zu beurteilen ist. Nur wer sich durch die Tempel hindurchbewegt, ist in der Lage, die Intention des Baumeisters zu erfassen. Mit der Bewegung durch den Raum simuliert der Betrachter gewissermaßen die ehemalige Nutzung des Gebäudes; Funktionalität und ästhetische Akzeptanz sind für Goethe so

---

<sup>351</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11749.

<sup>352</sup> Vgl. Forssman 2000, S. 14; Beyer 2001, S. 14; Kruft 1982, S. 283f.

<sup>353</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 283.

eng miteinander verbunden. Der Gang durch die Ruinen versetzt den Dichter zurück in die Antike.

Diese durchdacht beschriebene Vorgehensweise ist, wie bereits erwähnt, nicht authentisch. Tatsache ist jedoch, dass Goethe Paestum besucht und sich dort mit der altdorischen Bauart vertraut gemacht hat.

Am 29. März schiffte sich Goethe von Neapel aus in Richtung Sizilien ein. Gut vier Tage später erreicht er Palermo. Auch hier verfährt der Dichter nach dem Prinzip des Laissez-faire und lässt sich, versunken in seine poetischen Pläne, unter der Sonne Siziliens treiben.

Nach ein paar Tagen reflektiert Goethe über die Bauart der Stadt und vergleicht sie mit der neapolitanischen und römischen Bauweise:

*„Die Bauart gleicht meistens der von Neapel, doch stehen öffentliche Monumente, z.B. Brunnen, noch weiter entfernt vom guten Geschmack. Hier ist nicht wie in Rom ein Kunstgeist, welcher die Arbeit regelt; nur von Zufälligkeiten erhält das Bauwerk Gestalt und Dasein. Ein von dem ganzen Inselvolke angestaunter Brunnen existierte schwerlich, wenn es in Sizilien nicht schönen, bunten Marmor gäbe, und wenn nicht gerade ein Bildhauer, geübt in Tiergestalten, damals Gunst gehabt hätte. [...] Etwas Ähnliches ist es mit den Kirchen, wo die Prachtliebe der Jesuiten noch überboten ward, aber nicht aus Grundsatz und Absicht, sondern zufällig, wie allenfalls ein gegenwärtiger Handwerker, Figuren- oder Laubschnitzer, Vergolder, Lackierer und Marmorierer gerade das, was er vermochte, ohne Geschmack und Leitung an gewissen Stellen anbringen wollte.“<sup>354</sup>*

Die Kritik, dass die Bauart in Neapel und Palermo aufgrund des fehlenden einen Kunstgeistes im Vergleich mit Rom nicht standhalten kann, verblüfft; ist das doch genau das Argument, welches Goethe in Rom gegen die verschiedenen Baustile Roms verwendet. Offensichtlich ist die antike römische Bauart zum Maß aller Dinge geworden und alles, was sich hiervon entfernt, künstlerisch minderwertig. Von der Begeisterung an jeglicher Architektur, wie sie in Norditalien noch vorgeherrscht hat, ist nach dem ersten Romaufenthalt bei Goethe wenig zu spüren.

Einen Tag später, am 6. April,<sup>355</sup> besteigt Goethe den Monte Pellegrino und besichtigt das dortige Kloster. Die im 17. Jahrhundert in den Felsen eingelassene Kapelle interessiert ihn besonders. Erstaunt beschreibt der Dichter detailliert den Innenraum,<sup>356</sup> welcher, als eine Verbindung von natürlichem Bergmassiv und von Menschenhand zugefügter architektonischer Elemente, ganz dem erwarteten Charakter eines andächtigen Wallfahrtsortes entspräche.

Am 9. April besucht Goethe die um 1715 errichtete und durch seine kuriose Ausstattung berühmte Villa Palagonia. Obwohl der Dichter von den grotesken Figuren und Vasen am und im Gebäude erwartungsgemäß wenig hält, beginnt er eine ausführliche Beschreibung und sogar eine kleine Grundrisskizze mit einer Legende der aufgestellten Plastiken in sein Reisetagebuch

---

<sup>354</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11773f.

<sup>355</sup> Im fragmentarischen Reisetagebuch sind die Eindrücke vom Monte Pellegrino unter dem 9. April verzeichnet.

<sup>356</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11778ff.

zu notieren.<sup>357</sup> Über die Architektur des Gebäudes schreibt Goethe nichts, und in der ‚Italienischen Reise‘ wird es dann auch heißen, dass das Gebäude von „erträglichem Geschmack“<sup>358</sup> sei. Vom Stil der Plastiken kann sich Goethe jedoch nicht lösen. Er versucht im Nachhinein, wohl um sich diese Entwicklung zu erklären, den „palagonischen Stil“ als eine Abart des ohnehin minderwertigen Kunstsinnes Süditaliens zu betrachten.<sup>359</sup>

Als Goethe einen Tag danach in Monreale das Kloster San Martin besichtigt, findet er seine Bestätigung für die später beschriebenen kunstgeschichtlichen Zusammenhänge auf Sizilien:

*„Das Kloster San Martin, auf der Höhe liegend, ist eine respektable Anlage. Ein Hagestolz allein, wie man am Prinzen Pallagonia sieht, hat selten etwas Vernünftiges hervorgebracht, mehrere zusammen hingegen die allergrößten Werke, wie Kirchen und Klöster zeigen. Doch wirkten die geistlichen Gesellschaften wohl nur deswegen so viel, weil sie noch mehr als irgendein Familienvater einer unbegrenzten Nachkommenschaft gewiß waren.“*<sup>360</sup>

Diese Aussage ist sehr vieldeutig und der Grad der innewohnenden Ironie schwer zu ermessen. In seiner ‚Italienischen Reise‘ beschreibt Goethe unter dem 13. April, dass er Dank der Bekanntschaft des Grafen Borch die sizilianischen Steinschleifer mit großem Nutzen besuchen und bei ihnen verschiedene Marmorproben bestellen konnte.<sup>361</sup> Obwohl diese Lehrstunde im „Mechanischen der Baukunst“ im Reisetagebuch nicht erwähnt wird, hat sie doch einige Wahrscheinlichkeit, da Goethe dem Weimarer Herzog ein solches Studium schließlich versprochen hat.

Ebenfalls nicht belegbar ist die in der ‚Italienischen Reise‘ formulierte Bewunderung eines Hauses in maurischer Bauart:

*„[...] da uns denn ein maurisches, bis jetzt wohlerhaltenes Haus gar sehr ergötzte - nicht groß, aber mit schönen, weiten und wohlproportionierten, harmonischen Räumen; in einem nördlichen Klima nicht eben bewohnbar, im südlichen ein höchst willkommener Aufenthalt. Die Baukundigen mögen uns davon Grund- und Aufriß überliefern.“*<sup>362</sup>

Die späte Neigung zur arabischen Poesie wird den Dichter zweifellos zu diesem Lob an der maurischen Architektur verleitet haben. Interessanterweise nutzt Goethe hier die Argumente der klassischen Architekturtheorie: die Räume sind harmonisch proportioniert und in ihrer Konzeption dem Klima angepasst; Nützlichkeit und Schönheit befinden sich also im Einklang. Erneut trennt Goethe in seiner Bewertung den architektonischen Zierrat vom Gebäude. Das eigentlich Maurische bleibt bei seiner Kritik außen vor.

Am 20. April fährt Goethe nach Segesta, um den um 430 v. Chr. begonnenen altgriechischen Tempel zu besichtigen. Seine Eindrücke fasst er in einem kleinen Aufsatz, dem einige Skizzen

---

<sup>357</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23820f.

<sup>358</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11787.

<sup>359</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11786ff.

<sup>360</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11794.

<sup>361</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11800f.

<sup>362</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11823.

beigefügt werden, zusammen.<sup>363</sup> Hier zeigt sich die neu erlernte Meisterschaft Goethes, antike Architektur mit Fachbegriffen zu beschreiben. Die Freude, das neue Wissen so detailliert anwenden zu können, ist den kurzen und lebhaften Sätzen spürbar anzumerken. Angefangen von einer genauen Lagebeschreibung, über die verwendete Gesteinsart, einer Analyse der vorhandenen Säulen bis hin zur Qualität der 1781 durchgeführten Restauration<sup>364</sup> - für einen Augenblick scheint Goethe aus seiner baukünstlerischen Lethargie erwacht zu sein. Mit einer Vielzahl bautechnischer Argumente stützt er seine korrekte These, dass der Tempel nie vollendet wurde.<sup>365</sup> Besonders beschäftigen ihn jedoch die Säulen. Ähnlich dem Tempel zu Assisi scheinen auch diese dorischen Säulen ein Postament zu besitzen. Goethe argumentiert verbissen gegen diese offensichtliche „Unschicklichkeit“. Sein Hauptgedanke hierfür ist die Unfertigkeit des Tempels: Es würden einfach noch Steine fehlen, so dass der vollendete Tempel keine Basen mehr aufweisen würde. Allerdings findet Goethe auch Säulen, die augenscheinlich auf zwei Basen zu stehen scheinen.<sup>366</sup> Und hier muss der Dichter passen. Mit einem „*es will mir nicht in die Augen*“<sup>367</sup> bricht er seine Argumentation ab. Das ändert sich auch nicht in der Jahrzehnte später verfassten Beschreibung in der ‚Italienischen Reise‘. Dort führt Goethe seine ehemals notierten Beobachtungen an und endet lakonisch: „*Der Architekt mag dies genauer bestimmen.*“<sup>368</sup>

Erstaunlicher Weise berichtet der Dichter nichts über die Tempelruinen auf der Akropolis in Selinunt, die er kurze Zeit später besichtigt haben muss und die ihn im Laufe seines Lebens immer wieder interessieren.<sup>369</sup> Die einzige Bemerkung in der ‚Italienischen Reise‘ hält lediglich die methodische Zerstörung des Ortes fest.<sup>370</sup>

Am 23. April erreicht Goethe Agrigent. Zwei Tage später erkundet er die nahe gelegenen antiken Bauwerke. Es gibt keine authentischen Bemerkungen Goethes zu den Agrigentiner Tempeln, so dass man wiederum auf die Ausführungen in der ‚Italienischen Reise‘ angewiesen ist.

Zuerst wird der um 450 v. Chr. erbaute Heratempel in seiner Lage zur Stadt beschrieben.<sup>371</sup> So dann tritt Goethe vor den um 440 v. Chr. errichteten Concordiatempel. Er lobt die schlanke und feine Bauart und vergleicht sie gedanklich mit der archaischen Paestumer Bauweise. Die restaurativen Ausbesserungen tadelt Goethe dagegen sehr.<sup>372</sup> Dann werden die ruinenhaften Überreste des um 480 v. Chr. erbauten Jupitertempels („Olympieion“) bestaunt. Die

---

<sup>363</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23824ff.

<sup>364</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23824ff.

<sup>365</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23824ff.

<sup>366</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23824ff.

<sup>367</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23826.

<sup>368</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11830.

<sup>369</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 26858 und 20120 sowie Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Baukunst“, S. 8360.

<sup>370</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11904.

<sup>371</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11839f.

<sup>372</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11840.

vorhandenen Reste sind so gigantisch, dass Goethe den menschlichen Körper zum Modul wählen muss, um eine Vorstellung davon zu vermitteln.<sup>373</sup> Erstaunlicherweise sagt er jedoch nichts über die noch aus den baulichen Resten ableitbare Tatsache, dass der Tempel aus Halbsäulen besteht. Die antike Version der Verbindung von Säule und Wand hätte ihn doch eigentlich interessieren müssen. Dann geht es weiter zum Herkulestempel (um 500 v. Chr.). In seiner Beschreibung dokumentiert Goethe kurz den aktuellen Bauzustand und stellt Vermutungen über den natürlichen Vorgang des Zusammenbruches an.<sup>374</sup> Zum Schluss werden noch der Äskulaptempel (um 450 v. Chr.) und das römische „Grabmal Therons“ (um 70 v. Chr.) besichtigt, in der ‚Italienischen Reise‘ aber nicht näher beschrieben.<sup>375</sup>

Am nächsten Tag besichtigt Goethe noch den kleinen antiken Ceres- und Proserpinatempel, welcher in die Kapelle S. Biagio eingebaut ist. Hier bewundert er die antike Verbindung von Säule und Wand:

*„In dem weiten Raume zwischen den Mauern und dem Meere finden sich noch die Reste eines kleinen Tempels, als christliche Kapelle erhalten. Auch hier sind Halbsäulen mit den Quaderstücken der Mauer aufs schönste verbunden, und beides, ineinander gearbeitet, höchst erfreulich dem Auge. Man glaubt genau den Punkt zu fühlen, wo die dorische Ordnung ihr vollendetes Maß erhalten hat.“<sup>376</sup>*

Trotz seiner neuen Vorliebe für die antike Bauart verblüfft Goethes uneingeschränkte Bewunderung. Hatte er die Verbindung von Säule und Wand bei Palladio akzeptiert, weil sie auf außergewöhnlich elegante und phantastische Weise über den eigentlich Widersinn dieser Kombination hinwegtäuscht, ist hier von einem Ungeheuer oder einer Lüge nichts zu hören. Im Gegenteil, gerade in diesem Bauwerk will Goethe die Vollendung der dorischen Bauart erkannt haben. Die Synthese von Säule und Wand wird hier also nicht geistig sondern sinnlich verortet. In wie fern Goethe diesen, für ihn ungewöhnlichen Gedankengang, bereits auf Sizilien gedacht hat, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen.

Am 1. Mai erreicht Goethe Catania. Während seines dortigen Aufenthalts werden ihm auch die antiken Ruinen gezeigt. Aufgrund ihres extrem ruinösen Zustandes kann der Dichter den Gebäuderesten jedoch nichts abgewinnen.<sup>377</sup>

Eine Woche später ist Goethe in Taormina und besichtigt das antike, in ein Felsenmassiv eingelassene Amphitheater. Ähnlich der Kapelle auf dem Monte Pellegrino ist er von der Synthese aus Natur und Kunst fasziniert.<sup>378</sup>

Am 10. Mai erreicht Goethe Messina. Die Stadt ist noch immer durch das Erdbeben vom 5. Februar 1783 verwüstet. Im Angesicht der Zerstörung stellt der Dichter einige baupraktische Überlegungen an. Er glaubt, die Ursache der großen Verwüstung in der minderwertigen

---

<sup>373</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11840f.

<sup>374</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11841f.

<sup>375</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11841.

<sup>376</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11844.

<sup>377</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11874.

<sup>378</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11874f.

Bauweise gefunden zu haben. Wenig Begüterte haben wohl den Schein erwecken wollen, dass sie in einem Prachtbau wohnen; allein die Qualität der tragenden Wände sei aus materialtechnischer und handwerklicher Sicht derart schlecht gewesen, dass die Gebäude dem Erdbeben nicht lange widerstehen konnten.<sup>379</sup>

Am 13. Mai schiffte sich Goethe wieder Richtung Neapel ein. In seiner ‚Italienischen Reise‘ fügt der Dichter nun unter dem 17. Mai einen vermutlich fiktiven Brief an Herder ein.<sup>380</sup> Dieses Schreiben weist einige Anachronismen auf, die, so kann man vermuten, Goethe aus kompositorischen Gründen anführt. Dort heißt es nämlich, dass er am Vortag Paestum besucht habe.<sup>381</sup> Wenn man bedenkt, dass Goethe für den Weg nach Palermo knapp fünf Tage gebraucht hat, ist es kaum vorstellbar, dass er den Rückweg, der beinahe in einem Unglück vor Capri endete, in weniger als drei Tagen bewältigt und sogleich nach Paestum gefahren ist. Diese Besichtigung sei, so Goethe, der letzte Punkt auf seiner Liste der zu sehenden Gebäude gewesen.<sup>382</sup> Hier wird deutlich, worauf der Dichter hinaus will:

*„In einem beiliegenden Blatte sag' ich etwas über den Weg nach Salerno und über Pästum selbst; es ist die letzte und, fast möcht' ich sagen, herrlichste Idee, die ich nun nordwärts vollständig mitnehme. Auch ist der mittlere Tempel nach meiner Meinung allem vorzuziehen, was man noch in Sizilien sieht.“<sup>383</sup>*

Das klang in Agrigent noch anders. Vermutlich ist das „Herrliche“ an der Idee das „Vollständige“ der Anlage und die intellektuelle Bewältigung des archaischen Baustils. Mit der Rückblende auf Paestum mag Goethe wohl noch einmal auf die künstlerische Bedeutung für ihn hinweisen. Einige Briefe, kurz vor seiner Abfahrt nach Rom geschrieben, lassen jedoch darauf schließen, dass Goethe zu einem späteren Zeitpunkt tatsächlich noch ein zweites Mal nach Paestum gefahren ist.<sup>384</sup>

Außerdem ist er am 19. Mai nach Pozzouli gereist; wohl auch, um sich die verschütteten Ruinen des römischen Serapistempel anzusehen. Sein Interesse gilt aber vorwiegend naturwissenschaftlichen Aspekten. Man hat nämlich auf einer gewissen Höhe Spuren des im Wasser lebenden Bohrwurms in den Säulen gefunden. Dies kann nur bedeuten, dass der Wasserspiegel einige Zeit lang erheblich höher gestanden haben muss. Goethe dokumentiert alles in seinem Reisetagebuch.<sup>385</sup> Seine Gedanken und Vermutungen zur Veränderung des Wasserspiegels wird er jedoch nicht in seine ‚Italienische Reise‘ aufnehmen sondern separat in den Heften ‚Zur Naturwissenschaft‘ veröffentlichen.<sup>386</sup>

Verwunderlicherweise besichtigt Goethe nicht das nahe gelegene Cumae, dessen antike Ruinen er in seinem Hymnus ‚Der Wanderer‘ einst verherrlicht hat.

---

<sup>379</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11890.

<sup>380</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11916ff.

<sup>381</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11916.

<sup>382</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11916.

<sup>383</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11917.

<sup>384</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4147.

<sup>385</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23828.

<sup>386</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Hamburg 1998, Band 13, S. 287 – 295.

In den letzten Tagen vor der Abreise nach Rom lässt Goethe seine Erlebnisse in Süditalien noch einmal Revue passieren und schreibt seine Gedanken an den Weimarer Herzog.<sup>387</sup> Im Gegensatz zur ‚Italienischen Reise‘ nennt Goethe in seinem Brief nun wieder Sizilien seinen „*unzerstörlichen Schatz*“<sup>388</sup>. Ob Paestum oder Sizilien, Goethe ist sich seines neu erworbenen Reichtums an architektonischem Wissen durchaus bewusst. Mit den dorischen Tempeln Süditaliens hat er sich auch die griechische Antike zu eigen machen können.

Des Weiteren verspricht er Carl August, wie einst abgemacht, Zeichnungen von Gartenhäusern und Brunnen mitzubringen.<sup>389</sup> Sind die Brunnen tatsächlichen Studien in Neapel und auf Sizilien entsprungen, werden die Landhäuser wohl schon von seinem Besuch in Frascati stammen. Beide Motive sind offensichtlich als Vorstudien zum Römischen Haus in Weimar zu sehen.

Anfang Juni packt Goethe seine Koffer und reist in Richtung Rom ab, welches er am 6. Juni erreicht.

#### 3.4.5 Zweiter Romaufenthalt und Heimreise

Der zweite Romaufenthalt, der sich über fast ein Jahr erstreckt, steht ganz im Zeichen des künstlerischen Bildens und Studierens.

Die wenigen Fahrten, die Goethe von Rom aus unternimmt, dienen in erster Linie dem gesellschaftlichen Vergnügen. Im Juni fährt er mit Philipp Hackert nach Tivoli und betrachtet den römischen Vestatempel,<sup>390</sup> ohne in seinen Briefen davon zu berichten. Im Herbst des Jahres werden mehrere Reisen nach Frascati, wo Goethe stets die Landhäuser besucht<sup>391</sup> und zeichnet,<sup>392</sup> und nach Castel Gandolfo<sup>393</sup> unternommen. Ob hier die Sommerresidenz des Papstes und die Pfarrkirche mit der Kuppel von Bernini mit architektonischem Interesse besichtigt werden, ist nicht überliefert.

Am 29. Juni ist Peter- und Pauls- Tag. Die Illumination des Petersdomes anlässlich dieses Feiertages scheint Goethe mit dem manieristisch-barocken Bau zu versöhnen. In einem Brief an Herders Kinder beschreibt der Dichter kurz seinen Eindruck:

*„Wo man auch in der Nacht in der Stadt auf eine Höhe kam, sah man das feurige Feenschloß am Horizonte stehen, und man wünschte sich mehr Augen zu haben, um es recht sehen zu können.“*<sup>394</sup>

Für die ‚Italienische Reise‘ arbeitet Goethe seinen Eindruck gedanklich durch, dabei kann er nicht umhin, selbst die einst verachteten Kolonnaden zu loben:

---

<sup>387</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4139.

<sup>388</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4140.

<sup>389</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4140.

<sup>390</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11963.

<sup>391</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11969, 12038 und 12044.

<sup>392</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen 1967 – 1973, Band 3, Zeichnungen 62 bis 74.

<sup>393</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 12072 und 12123.

<sup>394</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4153.

*„Die Erleuchtung ist ein Anblick wie ein ungeheures Märchen, man traut seinen Augen nicht. Da ich neuerdings nur die Sachen und nicht wie sonst bei und mit den Sachen sehe, was nicht da ist, so müssen mir so große Schauspiele kommen, wenn ich mich freuen soll. Ich habe auf meiner Reise etwa ein halb Dutzend gezählt, und dieses darf allerdings unter den ersten stehn. Die schöne Form der Kolonnade, der Kirche und besonders der Kuppel erst in einem feurigen Umriss und, wenn die Stunde vorbei ist, in einer glühenden Masse zu sehn, ist einzig und herrlich. Wenn man bedenkt, daß das ungeheure Gebäude in diesem Augenblick nur zum Gerüste dient, so wird man wohl begreifen, daß etwas Ähnliches in der Welt nicht sein kann.“<sup>395</sup>*

Obwohl der Gedanke vom Realen als Gerüst des Fiktionalen Goethes nachitalienischer Ästhetik entspricht, ist diese Darstellung bis in die Wortwahl hinein an Karl Philipp Moritz' ‚Reisen eines Deutschen in Italien‘,<sup>396</sup> erschienen 1792 und 1793, angelehnt. Goethe hat sich, wohl in Vorbereitung auf seine ‚Italienische Reise‘, Moritz' Reisebericht im Mai 1815 aus der Weimarer Bibliothek geliehen und eingehend studiert.<sup>397</sup>

Die Beschreibung des zweiten Romaufenthalts in der ‚Italienischen Reise‘ ist überhaupt von Rückschau und Resümee geprägt. Die am 9. Juli stattfindende Tierhetze im Grabmal Augustus' dient als Anlass, einige Gedanken über dieses Gebäude einzustreuen:

*„Dieses große, inwendig leere, oben offene, ganz runde Gebäude ist jetzt zu einem Kampfplatz, zu einer Ochsenhetze eingerichtet wie eine Art Amphitheater. Es wird vier- bis fünftausend Menschen fassen können.“<sup>398</sup>*

Die Beschreibung ähnelt den Eindrücken vor dem Veroneser Amphitheater; auch hier versucht Goethe indirekt den architektonischen Raum des Grabmales, als das eigentlich Charakteristische, zu beschreiben.

Die Besteigung der dorischen Trajanssäule<sup>399</sup> unternimmt Goethe hingegen ohne architektonisches Interesse, ebenso die ebenfalls im Juli stattfindenden Besichtigungen der Villen Chigi, Patrizzi und Rondanini so wie dem Palast Barberini.<sup>400</sup>

Trotzdem ist die Zeit von Juli bis November 1787 von intensiven Architekturstudien gezeichnet. Im tabellarischen Tagebuch steht unter dem Juli ‚Architekturarbeiten‘<sup>401</sup>. In der ‚Italienischen Reise‘ führt Goethe aus, dass er beginnt, Baukunst- und Perspektivunterricht bei dem Maler und Baumeister Maximilian von Verschaffelt zu nehmen. Diesen Unterricht besucht der Dichter regelmäßig bis mindestens Ende Januar 1788. Das ist genau die Vorgehensweise, die Goethe dem Weimarer Herzog während seines ersten Romaufenthalts versprochen hat. Weitere architektonische Anregungen wird sich der Dichter bei dem französischen Architekten Louis

---

<sup>395</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: ‚Italienische Reise‘, S. 11967f.

<sup>396</sup> Vgl. Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden, Aufbau- Verlag, Berlin und Weimar 1981, 1. Band, S. 103. Dort heißt es: *„Diese Erleuchtung ist gewiß in der ganzen Welt unnachahmlich, weil das Gerüst dazu das einzige in seiner Art ist und allenthalben erst eine Peterskirche mit ihrer Kuppel untergesetzt werden müsste, um eine ähnliche Erscheinung in der Luft hervorzubringen. [...] die Masse schwindet in der Nacht, und nur die Umriss- und Verzierungen dieses ersten Gebäudes der Welt erscheinen mit einem sanften Glanze, wie in die dunkle Luft gezeichnet.“*

<sup>397</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 25194ff.

<sup>398</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: ‚Italienische Reise‘, S. 11992.

<sup>399</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: ‚Italienische Reise‘, S. 11997.

<sup>400</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: ‚Italienische Reise‘, S. 11996ff.

<sup>401</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 14, S. 798.

Francois Cassas, den er im September kennen lernt, geholt haben. Detailliert beschreibt Goethe in seiner ‚Italienischen Reise‘ dessen Kupferstiche antiker Gebäude aus dem Orient. Infolgedessen wächst das Interesse an ägyptischer Baukunst und Goethe betrachtet noch einmal die Obelisken in Rom.<sup>402</sup> In diese Zeit fällt auch noch eine weitere, für die nächsten Jahre folgenschwere Bekanntschaft. Im Herbst 1787 lernt Goethe in Rom den Hamburger Architekten Johann August Arens kennen. Arens` Vorgehensweise die antike Baukunst zu studieren, muss den Dichter derart beeindruckt haben, dass er sich bereiterklärt, an den Freiherrn Carl August von Hardenberg einen Brief zu schreiben, in dem er um eine Verlängerung des Aufenthalts für Arens bittet. Es ist nicht auszuschließen, dass sich Goethe und Arens bereits zu diesem Zeitpunkt über die gemeinsame Arbeit an den bevorstehenden Weimarer Großbauprojekten verständigt haben. Wenn Goethe um eine Verlängerung für Arens bittet, ist das also auch in seinem bzw. im Weimarer Interesse.

Im November entschließt sich Goethe dann zugunsten seiner poetischen Arbeiten,<sup>403</sup> die Studien in der bildenden Kunst zu reduzieren. Er nimmt zwar weiterhin Perspektivunterricht bei Verschaffelt und zeichnet und modelliert gelegentlich,<sup>404</sup> das Architekturstudium scheint jedoch beendet zu sein.

Im Dezemberbericht seiner ‚Italienischen Reise‘ resümiert Goethe noch einmal über die bekannten römischen Bauten. Neben den bekannten Antiken werden noch die spätantiken Kirchen ‚Zu den drei Brunnlein‘ (5. Jh. n. Chr.) und ‚St. Paul vor der Mauer‘ (4. Jh. n. Chr.) erwähnt. Wird die erste Kirche unter rein bautechnischen Aspekten<sup>405</sup> beschrieben, ist bei ‚St. Paul...‘ wieder die Raumwirkung entscheidend:

*„[...] ein aus alten herrlichen Resten groß und kunstreich zusammengestelltes Monument. Der Eintritt in diese Kirche verleiht einen erhabenen Eindruck, die mächtigsten Säulenreihen tragen hohe gemalte Wände, welche, oben durch das verschränkte Zimmerwerk des Dachs geschlossen, zwar jetzt unserm verwöhnten Auge einen scheunenartigen Anblick geben, obschon das Ganze, wäre die Kontignation an festlichen Tagen mit Teppichen überspannt, von unglaublicher Wirkung sein müßte. Mancher wundersame Rest kolossaler höchst verzierter Architektur an Kapitälern findet sich hier anständig aufbewahrt, aus den Ruinen von dem ehemals nahe gelegenen, jetzt fast ganz verschwundenen Palast des Caracalla entnommen und gerettet.“<sup>406</sup>*

Es ist nicht mehr festzustellen, wie viel von diesem beschriebenen Raumeindruck authentisch ist und wie viel später hinzugefügt wird. Grundsätzlich entspricht es wohl Goethes in Italien praktizierter Vorgehensweise, an einem Gebäude den Raumeindruck zu suchen und zu beschreiben.

---

<sup>402</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 14, S. 800.

<sup>403</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 12102.

<sup>404</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen 1967 – 1973, Band 3, Zeichnungen 110 bis 113 und 115 bis 118.

<sup>405</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 12128.

<sup>406</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 12134.

Kurz vor seiner Abreise im April besichtigt Goethe noch die antike ‚Cloaca Maxima‘ und die Katakomben nahe der Kirche St. Sebastian.<sup>407</sup> Beiden kann der Dichter, der mit einem Bein schon Richtung Heimat unterwegs ist, jedoch kein richtiges Interesse mehr abgewinnen.

Am 24. April verlässt Goethe Rom und kommt eine Woche später in Florenz an. Obwohl er sich hier ca. zwei Wochen aufhält, sind seine künstlerischen Interessen ausschließlich auf die Malerei und die Plastik gerichtet.

Als Goethe am 23. Mai Mailand erreicht, kann er dem immer noch im Bau befindlichen gotischen Dom nichts abgewinnen. Spottend berichtet er dem Weimarer Herzog:

*„Gestern war ich auf dem Dom, welchen zu erbauen man ein ganzes Marmorgebirg in die abgeschmacktesten Formen gezwungen hat. Die armen Steine werden noch täglich gequält, denn der Unsinn oder vielmehr der Armsinn ist noch lange nicht zu Stande.“*<sup>408</sup>

Wenn man bedenkt, dass sich sowohl Leonardo da Vinci als auch Andrea Palladio mit dem Mailänder Dom beschäftigt und statische als auch ästhetische Studien angefertigt haben, ist Goethes strikte Ablehnung des Baustils an diesem Gebäude ein weiterer Beweis für seine rein subjektiven Werturteile. Hätte Goethe anders reagiert, wenn er von Palladios Interesse am Mailänder Dom gewusst hätte?

Am 28. Mai verlässt Goethe die norditalienische Stadt und erreicht Mitte Juni 1788 Weimar.

---

<sup>407</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 12298.

<sup>408</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4330.

### 3.5 Weimar: die produktive Phase (1788 – 1810)

Bis zur Rückkehr aus Italien ist Goethes Beschäftigung mit Architektur nahezu linear beschreibbar. Ab 1788 sind seine Aktivitäten auf diesem Sektor jedoch so vielfältig, dass ein abgesteckter Zeitraum aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden muss, um alle Facetten zu erfassen.

Neben den erneut einsetzenden Studien und diversen Reisen treten die großen Bauprojekte in den Vordergrund. Des Weiteren integriert Goethe die Baukunst zunehmend mehr in seine poetischen Arbeiten. Die gut zwanzig Jahre umfassende ‚produktive Phase‘ ist die Zeit intensiver Auseinandersetzung mit architektonischen Fragestellungen.

#### 3.5.1 „Baukunst“ (1788)

Im Laufe seiner knapp zweijährigen Italienreise hat sich Goethe unzählige Notizen und Skizzen gemacht. Während des ersten Romaufenthalts gedenkt er noch, seine diversen Betrachtungen bei Christian Gottlob Heyne in Göttingen zu veröffentlichen.<sup>409</sup> Wieder in Weimar angekommen, nimmt Goethe seine einstigen Versprechungen zurück, da er den in Italien begonnenen Lernprozess noch nicht für abgeschlossen hält.<sup>410</sup> In einem Brief vom 24. Juli 1788 an Heyne gibt Goethe jedoch einen kurzen Einblick in seine Gedankenwelt und berichtet von den Themen, die ihn gerade interessieren:

*„[...] inwiefern die Materie, woraus gebildet worden, den klugen Künstler bestimmt, das Werk so und nicht anders zu bilden. So geben die verschiedenen Steinarten gar artige Aufschlüsse über 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 Betrachtung vertieft.“<sup>411</sup>*

Es gehört zu Goethes italienischen Erfahrungen, eine solide Materialkenntnis als Voraussetzung aller Baukunst zu betrachten. Das daraus ableitbare Verhältnis von Material und Form ist ein umstritten diskutiertes Thema der zeitgenössischen Architekturtheorie<sup>412</sup> und beschäftigt nun auch Goethe, der es sieben Jahre danach sogar als Basis für seine Architekturtheorie benutzen wird.

Zwei Monate später bietet der sich nur schwer in seine alte Umwelt einlebende Dichter seine Reisenotizen Christoph Martin Wieland doch zur Veröffentlichung an.<sup>413</sup> Einen Monat danach, im Oktober 1788, erscheint in Wielands ‚Teutschem Merkur‘ ein Aufsatz, der mit ‚Baukunst‘ betitelt ist und eben das Verhältnis von Material und Form behandelt.

---

<sup>409</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4021.

<sup>410</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4345f.

<sup>411</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4347.

<sup>412</sup> Vgl. Germann 1987, S. 217.

<sup>413</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4357.

In der Forschung ist man geteilter Meinung, ob dieser Aufsatz seine Motivation durch die anstehenden Weimarer Bauaufgaben<sup>414</sup> oder durch das Bedürfnis nach Klarheit über die Entstehung der antiken Baukunst erhalten hat.<sup>415</sup> Der oben zitierte Brief an Heyne legt letztere Meinung nahe und erklärt auch die eher stichwortartige Komposition des Aufsatzes. Denn es ist bereits aufgefallen,<sup>416</sup> dass der Text ein Sammelsurium aus fremden<sup>417</sup> und eigenen<sup>418</sup> Zitaten ist, die Goethe mit unbekümmert leichter Argumentationsart, wie Bisky es nennt,<sup>419</sup> miteinander verbindet.

Der Aufsatz ist mit seiner Verhältnisbestimmung von Form und Material am Beispiel der dorischen und gotischen Bauart auch eine Auseinandersetzung mit Vitruv. Diese ist, wie sich zeigt, denkbar oberflächlich; denn immer wenn Goethe den antiken Autor anführt und ihn zu widerlegen glaubt, wird deutlich, wie ungenau er eigentlich Vitruv gelesen hat.

Goethe beginnt seine Ausführungen mit der Suche nach den zugrunde liegenden Prinzipien der dorischen Tempelarchitektur, wie sie ihm von seiner süditalienischen Reise her bekannt ist.<sup>420</sup>

*„Vitruv bringt bei dieser Gelegenheit das Märchen von der Hütte zu Markte, das nun auch von so vielen Theoristen angenommen und geheiligt worden ist; allein ich bin überzeugt, daß man die Ursachen viel näher zu suchen habe.“<sup>421</sup>*

Gegen Vitruvs Urhüttentheorie setzt er seine eigene Idee von der Nachahmung des Zimmermanntempels in Stein als Grundlage der dorischen Bauart.

*„Es war sehr leicht zu sehen, daß die Steinbaukunst der Alten, insofern sie Säulenordnungen gebrauchten, von der Holzbaukunst ihr Muster genommen habe.“<sup>422</sup>*

Hätte Goethe den antiken Autor genauer studiert, wäre ihm aufgefallen, dass auch Vitruv zwischen der Entstehung der Architektur und der Entwicklung der dorischen Bauart unterschieden hat.<sup>423</sup> Im 2. Kapitel des 4. Buches führt auch Vitruv die Holzkonstruktion als Vorlage für die steinernen Tempel an.<sup>424</sup> Erst ab der späten Renaissance verschmelzen die beiden Theorien zu einer Ursprungstheorie<sup>425</sup> zusammen. Der für Goethe bekannteste Vertreter ist hier der Abt Laugier gewesen, gegen dessen Urhüttentheorie er ja schon in seinem Münster-Aufsatz polemisiert.

---

<sup>414</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 20.

<sup>415</sup> Vgl. Beyer 2001, S. 17.

<sup>416</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 70f.

<sup>417</sup> Besonders die Geschichte von Pylades in Euripides' „Iphigenie auf Tauris“ (Goethe: DB Band 4, 2004, „Baukunst“, S. 8360) ist bis in die Wortwahl hinein von J.J. Winckelmanns „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ (Mainz am Rhein 2001, S. 36f.) von Goethe übernommen worden.

<sup>418</sup> Der Spottrede über den Mailänder Dom am Ende des Aufsatzes (Goethe: DB Band 4, 2004, „Baukunst“, S. 8363) lehnt sich inhaltlich an Goethes Brief an den Weimarer Herzog Carl August vom 23. Mai 1788 (Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4330) an.

<sup>419</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 70f.

<sup>420</sup> Vgl. Einem 1972, S. 101.

<sup>421</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Baukunst“, S. 8359.

<sup>422</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Baukunst“, S. 8359.

<sup>423</sup> Vgl. dazu Liess 1985, S. 152f.

<sup>424</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 124ff.

<sup>425</sup> Vgl. Germann 1987, S. 102f. und 216.

Auch der Holzbau-Nachahmungsgedanke wird nicht von Goethe entwickelt, sondern ist zu diesem Zeitpunkt ein bereits veralteter Allgemeinplatz der Architekturtheorie und wird zu damaliger Zeit besonders von Aloys Hirt propagiert. Theoretiker wie Carlo Lodoli<sup>426</sup> und Christian Traugott Weinlig vertreten schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts eine ganz andere Auffassung. Für Weinlig etwa ist bereits zur Zeit Winckelmanns eine Herleitung der griechischen Tempelarchitektur aus der Holzbauweise aufgrund des damals nur spärlich vorhandenen Bauholzes und fehlender Holzbau-Details an den steinernen Tempeln absurd.<sup>427</sup> Der interessanteste Aspekt an Goethes Mimesistheorie ist die Begründung der Materialnachahmung aus den Gewohnheiten des Volkes heraus.

*„Diese ganz solide, einfache und rohe Gestalt der Tempel war jedoch dem Auge des Volks heilig, und da man anfing von Stein zu bauen, ahmte man sie, so gut man konnte, im dorischen Tempel nach.“<sup>428</sup>*

Führt man diesen Gedanken weiter, bedeutet das, dass durch die etablierte Funktionalität eines Gebäudes die Form festgeschrieben wird.<sup>429</sup> Dabei spielt für den Benutzer die Materialität offensichtlich eine untergeordnete Rolle; nur die Bautechnik und Materialkenntnis der Baumeister entwickelt sich dadurch zwangsweise weiter.

Als nächsten Schritt untersucht Goethe die Entwicklung von der dorischen zur ionischen Bauart. Auch hier führt er zunächst eine Stelle aus Vitruvs Lehrbuch, die Hermogenesgeschichte aus dem 3. Kapitel des 4. Buches,<sup>430</sup> an und nennt dessen Begründung für die Entstehung der ionischen Bauart:

*„Man erlaube mir eine Stelle des Vitruv hierher zu deuten, wo er erzählt: daß Hermogenes, ein Architekt, da er zu Erbauung eines dorischen Tempels den Marmor beisammengenhabt, seine Gedanken geändert und daraus einen ionischen gebaut habe. Vitruv gibt zwar zur Ursache an: daß dieser Baumeister sowohl als andre mit der Einteilung der Triglyphen nicht einig werden können [...]“<sup>431</sup>*

Nach Goethes Meinung ist die ionische Bauweise hingegen durch das natürliche Verlangen nach einer schlankeren Bauweise entstanden. Das könne man nicht nur an den ionischen Säulen sondern auch an den späteren dorischen Säulen sehen, welche beide wesentlich schlanker dimensioniert seien als die archaisch-dorischen Säulen der Frühzeit.<sup>432</sup> Beyer bemerkt zu Recht, dass diese Begründung an Goethes in Paestum aufgestellte,<sup>433</sup> kunstgeschichtliche Hierarchie erinnert.<sup>434</sup> Hätte Goethe jedoch Vitruv genauer studiert, wäre ihm aufgefallen, dass auch der

---

<sup>426</sup> Vgl. Germann 1987, S. 217.

<sup>427</sup> Vgl. Weinlig, Christian Traugott: Briefe über Rom, Band 3, Dresden 1787, S. 92ff.

<sup>428</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Baukunst“, S. 8360.

<sup>429</sup> Das nimmt auf eine gewisse Weise Louis Sullivans' gut ein Jahrhundert später postulierte ‚form follows function‘- These vorweg.

<sup>430</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 128.

<sup>431</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Baukunst“, S. 8361.

<sup>432</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Baukunst“, S. 8361.

<sup>433</sup> Soweit den Aussagen der ‚Italienischen Reise‘ zu trauen ist.

<sup>434</sup> Vgl. Beyer 2001, S. 17.

antike Autor im 1. Kapitel des 4. Buches feststellt,<sup>435</sup> dass spätere Generationen am Schanken mehr Geschmack fänden und eine Stilentwicklung zwangsweise in diese Richtung gehen würde. Goethe wendet sich abschließend der Gotik zu und versucht auch hier die Entstehung der Formen aus einer ähnlich motivierten Nachahmung des Holzbaues abzuleiten:

*„Ich überspringe viele Jahrhunderte und suche ein ähnliches Beispiel auf, indem ich den größten Teil sogenannter gotischer Baukunst aus den Holzschnitzwerken zu erklären suche, womit man in den ältesten Zeiten Heiligenschränken, Altäre und Kapellen auszustieren pflegte, welche man nachher, als die Macht und der Reichtum der Kirche wuchsen, mit allen ihren Schnörkeln, Stäben und Leisten an die Außenseiten der nordischen Mauern anheftete und Giebel und formenlose Türme damit zu zieren glaubte.“<sup>436</sup>*

Der Gedanke, gotische Formen aus dem Holzbau abzuleiten, ist ebenfalls nicht neu.<sup>437</sup> Bereits im 16. Jahrhundert hat man so, je nach Standpunkt des Autors, für oder gegen die Gotik argumentiert. Auch in seinem Münster-Aufsatz hat Goethe den gebräuchlichen Vergleich der gotischen Bauart mit der schlanken Gestalt der Bäume benutzt<sup>438</sup> - damals jedoch noch als Fürsprecher der Gotik. Nun ist ihm das alte Gleichnis Mittel zur Polemik. Am Beispiel des eben noch gesehenen Mailänder Doms konkretisiert Goethe seine Kritik:

*„Leider suchten alle nordischen Kirchenverzierer ihre Größe nur in der multiplizierten Kleinheit. Wenige verstanden diesen kleinlichen Formen unter sich ein Verhältnis zu geben; und dadurch wurden solche Ungeheuer wie der Dom zu Mailand, wo man einen ganzen Marmorberg mit ungeheuren Kosten versetzt und in die elendesten Formen gezwungen hat, ja noch täglich die armen Steine quält, um ein Werk fortzusetzen, das nie geendigt werden kann, indem der erfindungslose Unsinn, der es eingab, auch die Gewalt hatte, einen gleichsam unendlichen Plan zu bezeichnen.“<sup>439</sup>*

Es fällt auf, dass dem Aufsatz kein einheitliches Konzept zugrunde liegt; es wird zum Beispiel nicht deutlich, nach welchen Kriterien die verschiedenen Nachahmungen der Holzbauweise zu beurteilen sind. Wie Goethe an Heyne geschrieben hat, befindet er sich noch im Prozess des Lernens, auf der Suche nach grundlegenden Prinzipien. Materialität und Nachahmung sind die beiden Begriffe, die im Aufsatz aus unterschiedlichen historischen Perspektiven mit dem Ziel untersucht werden, eine allen Stilentwicklungen<sup>440</sup> zugrunde liegende Motivation zu entdecken. Da ihm dieses mit der induktiven Methode<sup>441</sup> nicht zufrieden stellend gelingen will, bleibt Goethe zumindest den antiken Baustilen gegenüber ohne Werturteil.<sup>442</sup> Seine Gedanken kreisen in den folgenden Jahren jedoch immer wieder um diese Problematik, bis ihm sieben Jahre später eine schlüssige und allgemeingültige Lösung gelingt.

---

<sup>435</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 121.

<sup>436</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Baukunst“, S. 8363.

<sup>437</sup> Vgl. German 1987, S. 217.

<sup>438</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“, S. 8288.

<sup>439</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Baukunst“, S. 8363.

<sup>440</sup> Krufft weist in diesem Zusammenhang auch ganz zu Recht darauf hin, dass Goethe hier die Gotik als Stil und nichts als Prinzip untersucht; Vgl. Krufft 1982, S. 286.

<sup>441</sup> Dass Goethe hier induktiv, also vom Besonderen ins Allgemeine, vorgeht, nehmen auch Einem (Einem 1972, S. 101f.) und Kühnlenz (Kühnlenz 1959, S. 455) an. Nur Bisky vertritt den Gedanken, dass es sich bei diesem Aufsatz um eine Deduktion, also vom Allgemeinen auf das Besondere schließend, handelt (Bisky 2000, S. 70).

<sup>442</sup> Vgl. Einem 1972, S. 102.

### 3.5.2 Die großen Weimarer Bauprojekte

Rainer Ewald hat mit seiner Monographie ‚Goethes Architektur – Des Poeten Theorie und Praxis‘ Goethes baupraktische Tätigkeit nach seiner großen Italienreise für die Forschung umfassend erschlossen. Die folgende Darstellung ist an Ewalds Ausführungen angelehnt und um einige architekturtheoretische Details erweitert.

Nur wenige Monate nach Goethes Rückkehr aus Italien beginnt die allmähliche Realisierung der lang geplanten Weimarer Bauprojekte. Das bedeutendste und auch umfassendste Vorhaben ist hierbei der Wiederaufbau des Weimarer Schlosses. Allein die Errichtung des Ost- und Nordflügels, welche in den Zeitraum der „produktiven Phase“ fällt, dauert vierzehn Jahre an.

In einem Brief vom 19. Februar 1789 an den Weimarer Herzog erklärt Goethe offiziell seine Bereitschaft, am Schlossbauunternehmen teilzunehmen.<sup>443</sup> An gleicher Stelle bedauert er, noch nichts wieder von „Arends“<sup>444</sup> gehört zu haben. Daraus lässt sich schließen, dass der Hamburger Architekt Arens, den Goethe ein Jahr zuvor in Rom kennen gelernt hat, bereits als Baumeister für die Weimarer Großbauprojekte vorgesehen ist. Im März wird schließlich die Schlossbaukommission gegründet, zu deren Mitgliedern neben Carl August und Goethe noch Hofrat Voigt, Kammerpräsident Schmidt und Kammerherr von Wedel gehören.<sup>445</sup> In den ersten Sitzungen der Kommission steht der zu erwartende Umfang des Bauprojektes im Vordergrund. Goethe fungiert hierbei aufgrund seiner in Italien erworbenen „mechanischen Kenntnisse“ als Kunst- und Sachverständiger, der auch für die anstehenden Personalfragen verantwortlich ist.<sup>446</sup> Des Weiteren geht aus den Sitzungsberichten hervor, dass bereits vor der Ankunft des Architekten Baumaterial herangeschafft und das Raumprogramm entworfen wird. Als dessen Urheber kommt für Ewald nur Goethe in Betracht.<sup>447</sup> Somit ist die Planung des Raumkonzeptes für den Ost- und Nordflügel der wichtigste architektonische Beitrag Goethes zum Weimarer Schlossbau.

Am 4. Juni 1789 trifft der Hamburger Architekt Arens in Weimar ein.<sup>448</sup> Sofort bespricht Goethe mit ihm die Situation; im Vordergrund stehen zunächst bautechnische Fragen.<sup>449</sup> Arens ordnet daraufhin eine exakte Vermessung der Schlossruine für die Anfertigung von Bestandsplänen an.<sup>450</sup> Kurze Zeit später ist der Architekt wieder in Hamburg. Trotz seines

---

<sup>443</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4475.

<sup>444</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4475.

<sup>445</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 54.

<sup>446</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 60.

<sup>447</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 62.

<sup>448</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4529.

<sup>449</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 63.

<sup>450</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 63 und Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4546.

kurzen Aufenthalts ist Goethe begeistert und fühlt sich in seinen eigenen architektonischen Studien vorangetrieben.<sup>451</sup>

Als Arens im Januar 1790 erneut in Weimar eintrifft, hat er die ersten Ausführungspläne für den Schlossbau dabei.<sup>452</sup> Verschiedentlich vermerkt Goethe, dass er gemeinsam mit Arens am Schlossbauentwurf gearbeitet habe.<sup>453</sup> Dies ist ein erneuter Hinweis auf Goethes Miturheberschaft am Entwurf. In den folgenden Sitzungen der Schlossbaukommission wird bereits über auszuführende Arbeiten diskutiert.<sup>454</sup> Goethe sieht die Planungen soweit vorangeschritten, dass er sich Ende Februar beim Weimarer Herzog für seine zweite Italienreise abmelden kann.<sup>455</sup>

Nach seiner Rückkehr ist der Bau bereits im Gang, und Goethe übernimmt aufgrund der Abwesenheit des Architekten für die nächsten gut zehn Jahre die Bauaufsicht.<sup>456</sup> Ende Mai 1791 ist Arens noch einmal mit neuen Zeichnungen in Weimar.<sup>457</sup> Goethe ist erneut von Arens' Arbeiten begeistert und möchte den Architekten gern fester an den Weimarer Hof binden. Er bittet deshalb um die Ernennung Arens' als Baurat und empfiehlt dessen Anstellung als Lehrer. Beides ist jedoch ohne Erfolg und Arens wenige Tage später wieder in Hamburg.

Im Januar 1792 erhält die Weimarer Schlossbaukommission noch einen neuen Plansatz aus Hamburg.<sup>458</sup> Danach bricht die Zusammenarbeit mit Arens ab.

Auf Empfehlung des Dessauer Fürsten<sup>459</sup> wendet sich Goethe im Juli 1792 an den Pariser Architekten und ehemaligen Lehrer Erdmannsdorffs Charles Louis Clerisseau und bittet um Entwürfe für den Innensausbau des Weimarer Schlosses.<sup>460</sup> Obwohl Goethe mit den eingesandten Zeichnungen zufrieden ist, finden die Entwürfe keine Verwendung.<sup>461</sup>

In den nächsten fünf Jahren übernimmt Goethe allein die Pflichten des bauaufsehenden Architekten. Auf der Basis von Arens' Plänen<sup>462</sup> überwacht er die verschiedenen Gewerke.<sup>463</sup>

Im August 1797 gelingt es Goethe, sich für seine dritte Reise in die Schweiz von den Weimarer Verpflichtungen entbinden zu lassen. Der Weg dorthin führt ihn auch durch seine alte Heimatstadt Frankfurt am Main. Dort entdeckt er im Gartenhaus von Jakob Stock, Senator und Schöffe, eine Art des Fensterbaus, welche er sofort für den Schlossbau vorschlägt und ein kleines Modell an die Schlossbaukommission schicken will.<sup>464</sup> Des Weiteren stellt Goethe in

---

<sup>451</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4507.

<sup>452</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 66.

<sup>453</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23829 und 4604.

<sup>454</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 66.

<sup>455</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4612.

<sup>456</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 73.

<sup>457</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4743.

<sup>458</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 74.

<sup>459</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 74.

<sup>460</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4836.

<sup>461</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 75.

<sup>462</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5996.

<sup>463</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5521 und 5920f.

<sup>464</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6158.

Stuttgart den Kontakt zum Maler und Architekten Nikolaus Friedrich Thouret her, welchen er für den Innenausbau des Schlosses gewinnen will.<sup>465</sup> Den hierfür vom Weimarer Herzog begünstigten Leipziger Baumeister Johann Friedrich Carl Dauthe lehnt Goethe noch während seiner Reise ab.<sup>466</sup>

Nach seiner Rückkehr aus der Schweiz Ende 1797 treibt Goethe die Arbeiten in Hinblick auf das erwartete Erscheinen Thourets am Schlossbau voran.<sup>467</sup> Im Mai 1798 erscheint der Stuttgarter Architekt und unter seinem Einfluss geht der Innenausbau, besonders der große Saal, bis zum Ende des Jahres gut voran.<sup>468</sup> Danach muss auch Thouret von seiner Tätigkeit zurücktreten,<sup>469</sup> da ihm wie einstmals Arens zu wenig Zeit von den eigentlichen Dienstherrn zur Verfügung gestellt wird. Diese für den Baufortgang ungünstige Situation veranlasst Goethe, in einem Brief an Christian Gottlob Voigt einige Betrachtungen anzustellen:

*„Wir sind mit dieser Decoration leider in dem Falle wie mit dem Hauptbaue, daß nämlich der Künstler der die Zeichnungen dazu macht abwesend ist, und die Situation ist hier noch schlimmer. Dort kommt es auf große Partien, auf Proportionen im Ganzen an, die leicht zu übersehen sind, und man kann in kurzer Zeit einen Riß machen, an dem der ausführende Baumeister mehrere Jahre zu thun hat. Bey der Decoration beruht alles auf sehr kleinen Theilen, deren Zusammenstimmung sich, selbst bey großer Übung, nicht immer mit der Imagination fassen, nicht genau auf dem Papiere beurtheilen lassen.“<sup>470</sup>*

Dass Goethe hier die Dekoration zu Ungunsten der Baukunst als besonders schwierig hervorhebt, lässt sich nur dadurch erklären, dass er sich im Bereich der Architektur bereits erfahren genug glaubt, um von einem Grundentwurf aus, allein weiterplanen zu können.

Nach Thourets Entlassung versucht Goethe, um sich vermehrt poetischen Projekten widmen zu können, zunehmend Heinrich Meyer in die Bauaktivitäten mit einzubeziehen.<sup>471</sup> Doch der eher zurückhaltende Meyer ist nicht in der Lage, sich gegen die Derbheit der Handwerker durchzusetzen. Immer wieder muss er Goethe bitten, auf der Baustelle ein Machtwort zu sprechen.<sup>472</sup> Das wirft nicht nur ein Licht auf den Charakter Meyers sondern auch indirekt auf Goethe. Dieser ist inzwischen offensichtlich in der Lage durch sein Auftreten und seine fachliche Kompetenz eine Großbaustelle zu leiten und sich bei den Handwerkern Gehör zu verschaffen.

Im Jahr 1800 beschließt die Schlossbaukommission, noch einmal einen Architekten anzuwerben, der die letzten noch anstehenden Aufgaben, wie das große Treppenhaus und die Innendekoration des kleinen Flügels, übernehmen soll. Die Wahl fällt auf den Berliner Architekten Heinrich Gentz, zu dem bereits seit Anfang 1798 ein über Aloys Hirt vermittelter

---

<sup>465</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Tag- und Jahreshefte“, S. 12781.

<sup>466</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6317.

<sup>467</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 80.

<sup>468</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 83 und Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6799.

<sup>469</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 85.

<sup>470</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6892.

<sup>471</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6717 und 6894.

<sup>472</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 321ff.

Kontakt besteht.<sup>473</sup> Im November 1800 trifft Gentz in Weimar ein und lässt sich sogleich durch Goethe in die laufenden Bauaktivitäten einführen. Es werden die zu dekorierenden Räume vermessen und Thourets Pläne durchgesprochen.<sup>474</sup> Gentz muss jedoch bald wieder nach Berlin abreisen; er lässt aber seinen Assistenten, den Architekten Martin Friedrich Rabe zurück, welcher gemeinsam mit Goethe und Meyer die Bauleitung bis zu Gentz` Wiederkommen übernehmen soll. Im März 1801 sendet Gentz die ersten Pläne nach Weimar und im Mai trifft er erneut selbst ein. Unter seiner Führung neigen sich die Arbeiten am Schloss dem Ende zu. Jahrzehnte später reflektiert Goethe in den ‚Tag- und Jahreshften‘ im Zusammenhang mit Gentz` Tätigkeit noch einmal über den Schlossbau:

*„Was den Gang des Schloßbaues in der Hauptsache betrifft, so konnte man demselben mit desto mehr Beruhigung folgen, als ein paar Männer wie Gentz und Rabe darin völlig aufgeklärt zu wirken angefangen. Ihr zuverlässiges Verdienst überhob aller Zweifel in einigen Fällen, die man sonst mit einer gewissen Bangigkeit sollte betrachtet haben: denn im Grunde war es ein wunderbarer Zustand. Die Mauern eines alten Gebäudes standen gegeben, einige neuere, ohne genugsame Umsicht darin vorgenommene Anordnungen schienen überdachteren Planen hinderlich und das Alte so gut als das Neue höheren und freieren Unternehmungen im Wege; weshalb denn wirklich das Schloßgebäude manchmal aussah wie ein Gebirg, aus dem man, nach indischer Weise, die Architektur heraushauen wollte. Und so leiteten diesmal das Geschäft gerade ein paar Männer, die freilich als geistreiche Künstler mit frischem Sinn herankamen und von denen man nicht abermals abzuändernde Abänderungen, sondern eine schließliche Feststellung des Bleibenden zu erwarten hatte.“<sup>475</sup>*

Der Vergleich mit der indischen Architektur ist ähnlich kurios wie die Beschreibung der maurischen Bauart in der ‚Italienischen Reise‘ und wohl den späten Interessen Goethes am Orientalischen geschuldet. Es ist weiterhin zu vermuten, dass auch Goethe selbst sich unter die ‚paar Männer‘ rechnet, die die höhere Unternehmung mittels durchdachter Pläne leiten. Wenn man bedenkt, wie intensiv der Dichter in dieses langjährige Unternehmen involviert gewesen ist, scheint dies nicht einmal übertrieben zu sein. Am Ende seines Lebens gesteht er in einem Gespräch mit Eckermann, gerade durch den Schlossbau in Sachen Baukunst die größte Förderung erhalten zu haben.<sup>476</sup>

Als der Berliner Architekt Gentz nach mehrmaligen Aufenthalten am 8. August 1803 Weimar endgültig verlässt, sind die ersten beiden Flügel des Schlosses wieder aufgebaut.<sup>477</sup> Besonders das große, im dorischen Stil gehaltene Treppenhaus, dessen Urhebererschaft mal Goethe, mal Gentz und mal beiden zugesprochen wird,<sup>478</sup> zählt zu den Höhepunkten des deutschen Klassizismus.<sup>479</sup>

---

<sup>473</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6439.

<sup>474</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24193f.

<sup>475</sup> Goethe: DB Band 4, ‚Tag- und Jahreshfte‘, S. 12828f.

<sup>476</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 31062 und das Kapiteleingangszitat.

<sup>477</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 88.

<sup>478</sup> Vgl. Bothe 2000, S. 165 – 190.

<sup>479</sup> Vgl. Koch 1984, S. 272 und Kühnlenz 1959, S. 456.

Nur wenige Wochen nachdem sich der Architekt Arens endgültig vom Schlossbau suspendieren lässt und Goethe für die nächsten Jahre die alleinige Bauaufsicht übernehmen muss, beginnt der Dichter ein zweites Bauvorhaben – den Umbau seines eigenen Wohnhauses am Frauenplan.

Am 2. Juni 1782 hat Goethe das 1709 errichtete Haus zum ersten Mal bezogen. Nach der Wiederkehr aus Italien lebt er zunächst gut zwei Jahre im so genannten Jägerhaus, bevor er im Frühsommer 1792 erneut das Haus am Frauenplan bezieht. Zwei weitere Jahre später ist Goethe sogar offizieller Besitzer des Anwesens.

Im Mai 1792 beginnen die Umbauarbeiten. Zunächst wird, das hat Goethe vom Schlossbau übernommen, das Haus vermessen und Hofbaumeister Steiner beauftragt, Bestandspläne zu zeichnen.<sup>480</sup> Auf dieser Basis beginnt Goethe Entwurfsskizzen zu entwickeln<sup>481</sup> und eine detaillierte Liste mit den einzelnen Gewerken zu führen.<sup>482</sup> Ziel der Planung soll eine Auflösung der barock-symmetrischen Anlage sein.<sup>483</sup> Dafür entwirft Goethe ein großzügiges Treppenhaus<sup>484</sup> im italienischen Stil und verbindet Vorder- und Hinterhaus durch das so genannte Brückenzimmer, welches den kleinen Innenhof asymmetrisch überspannt.

Während Goethe ab August 1792 mit dem Weimarer Herzog am Feldzug gegen Frankreich teilnehmen muss, übernimmt Heinrich Meyer bis zum Ende des Jahres die Bauleitung. Im Dezember steht der Rohbau des Brückenzimmers, das Treppenhaus ist in seinen architektonischen Formen angelegt und das Vorderhaus weitestgehend saniert.<sup>485</sup> Den schnellen Fortgang der Arbeiten verdankt Goethe den vielen Schlossbauhandwerkern, deren Tatkraft er geschickt für seine eigenen Projekte zu benutzen weiß.<sup>486</sup>

Im folgenden Jahr wird der Innenausbau fortgeführt. Am 7. Juni 1793 kann Meyer dem wieder auf militärischen Reisen befindlichen Goethe berichten, dass das Gewölbe im so genannten Gewölbezimmer vollendet ist,<sup>487</sup> derweil er im Treppenhaus tätig sei. Eine Woche später ist auch die im pompejanischen Stil ausgeführte „SALVE“-Einlegearbeit im Eingangsbereich abgeschlossen.<sup>488</sup>

Im Juli 1794 lässt sich Goethe vom Dresdner Architekten Christian Friedrich Schuricht Pläne für die Innendekoration seines Treppen- und Vorderhauses zeichnen.<sup>489</sup> Ähnlich dem Schlossbau überlässt Goethe auch hier die Dekoration anderen Künstlern. Die Realisierung von Schurichts Plänen verzögert sich jedoch dermaßen, dass erst im Sommer des Jahres 1795, nach

---

<sup>480</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 110.

<sup>481</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, 1967 – 1973, Band 4 B, Zeichnungen 77 bis 82.

<sup>482</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 112.

<sup>483</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 112.

<sup>484</sup> Vgl. Schlussbemerkung Kapitel 3.1.3 „Das Treppenhaus“.

<sup>485</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4904.

<sup>486</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 110.

<sup>487</sup> Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, Verlag der Goethe- Gesellschaft, Weimar 1917, erster Band, S. 65ff.

<sup>488</sup> Vgl. Goethe 1917, S. 74.

<sup>489</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5108f.

einer klimabedingten Winterpause, die Umbauarbeiten vollendet sind<sup>490</sup> und der Dichter mit seiner Familien endgültig einziehen kann.

Aus dem in Neapel verfassten Brief vom 27. Mai 1787 an den Weimarer Herzog<sup>491</sup> ging hervor, dass Goethe den offiziellen Auftrag hatte, sich mit der Bauart italienischer Landhäuser vertraut zu machen. Ein Jahr später lernt der Dichter den Architekten Arens in Rom kennen, der während ihrer gemeinsamen Zeit ebenfalls römische Landhäuser skizziert.<sup>492</sup> Nach Goethes Rückkehr wird parallel zum Schlossbau an einem Entwurf für ein Landhaus im römischen Stil gearbeitet. Für Ewald steht fest, dass die erhaltenen Skizzen von Arens auf Goethes Vorgaben beruhen<sup>493</sup> und er der eigentliche Architekt des Vorhabens ist. Das erklärt, warum Goethe bereits im Herbst 1791 die Baumaterialien in den Ilmpark schaffen lässt,<sup>494</sup> obwohl die Ausführungsplanung von Arens noch gar nicht vorliegt. Erst in der letzten Plansendung für den Schlossbau, Anfang 1792, legt Arens die Ausführungspläne für das Römische Haus bei.<sup>495</sup> Beyer bezeichnet den Entwurf als eine „*bauphilologische Vitruvinterpretation*“<sup>496</sup> und sieht Goethe in der Tradition des vitruvianischen Hermogenes.<sup>497</sup> Die archaisch-dorischen Säulen des Sockelgeschosses gelten als die ersten im paestischen Stil errichteten Säulen in Deutschland;<sup>498</sup> und es liegt auf der Hand, dass Goethe hier sein persönliches Paestum-Erlebnis in einem architektonischen Entwurf praktisch verarbeitet hat. Die darüber liegende Bel Etage folgt mit ihrem ionischen Portikus sowohl der damaligen Ansicht der Baugeschichte als auch dem Grundprinzip der vitruvianischen Architekturtheorie, die ionische immer über die dorische Ordnung zu setzen.

Am 28. März 1792 findet die Grundsteinlegung statt. In dem beigefügten Dokument wird noch einmal betont, dass dieses Gebäude nach den Prinzipien der antiken Baukunst errichtet werden soll.<sup>499</sup>

Durch Arens` Suspendierung fällt das Amt des Bauleiters auch dieser Baustelle auf Goethe zurück. Seit dem Sommer 1792 hat er demnach für drei Jahre drei Baustellen zu überwachen – das Schloss, sein Haus am Frauenplan und das Römische Haus. Am 27. Dezember 1792 überträgt der Weimarer Herzog offiziell auch die künstlerische Leitung an Goethe.<sup>500</sup> Im

---

<sup>490</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 122.

<sup>491</sup> Vgl. Kapitel 3.4.4.

<sup>492</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 96f.

<sup>493</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 96, ähnlicher Meinung ist auch Beyer 2001, S. 19.

<sup>494</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 98.

<sup>495</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 98.

<sup>496</sup> Beyer 2001, S. 21.

<sup>497</sup> Vgl. Beyer 2001, S. 21.

<sup>498</sup> Vgl. Beyer 2001, S. 20.

<sup>499</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 102.

<sup>500</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 98.

Gegensatz zum Schlossbau möchte Carl August beim Römischen Haus keine Zeit verlieren<sup>501</sup> und vertraut so gänzlich auf Goethes Kenntnisse und Fähigkeiten.

Im Juni 1794 wird der Dresdener Architekt Schuricht zum Bauvorhaben des Römischen Hauses hinzugezogen. Unter seiner Leitung entsteht der Entwurf für die Innendekoration.<sup>502</sup> Goethe ist voll des Lobes; offensichtlich bereits mit dem Hintergedanken, Schuricht in sein privates Projekt am Frauenplan mit einzubinden.<sup>503</sup>

In einem Brief vom 7. Juli 1794 an Meyer macht Goethe im Zusammenhang mit Schurichts Tätigkeit am Römischen Haus eine interessante Bemerkung:

*„Das Haus wird sehr schön, ich möchte sagen für ein freystehendes Gebäude, in welchem die Personen selbst nicht immer in der größten Zucht und Reinlichkeit anlangen können, zu schön, um mit Bequemlichkeit drinnen wie zu Hause seyn zu können.“<sup>504</sup>*

Ähneln diese Argumente nicht denen, die Goethe gegenüber Palladios Rotonda benutzt hat? Offensichtlich ist das Römische Haus nicht nur eine Vitruvinterpretation sondern auch eine sehr persönliche Adaption des palladianischen Baustils. Dafür spricht auch die Übernahme des so genannten Palladio-Motivs im Sockelgeschoss, welches die dorischen Säulenpaare dreidimensional in die Fassade einbindet und somit einen Raum in der Wand schafft. Das hat Goethe bereits an den Loggien des Vicentiner Rathauses gesehen und bewundert.

Nachdem Schuricht wieder abgereist ist, übernimmt Heinrich Meyer bis zu seiner erneuten Reise nach Italien die Leitung der Innendekoration.<sup>505</sup>

Ein Jahr später, 1795, erwähnt Goethe in seinem Bericht ‚Über die verschiedenen Zweige der hiesigen Tätigkeit‘ den Bau des Römischen Hauses und unterstreicht noch einmal die Bezüge zur antiken und palladianischen Baukunst, indem er jenes im reinen Sinne des Architekten ausgeführt nennt.<sup>506</sup>

Nach Meyers Abreise in Richtung Italien im Oktober 1795 ist Goethe wieder alleiniger Bauleiter am Römischen Haus. Die größten Arbeiten sind zu diesem Zeitpunkt bereits erledigt und der Geheime Rat kann sich verschiedenen Detaillösungen widmen. Im Januar 1796 etwa verzeichnet Goethe in sein Tagebuch, dass er Ideen für die Seitenöfen des Römischen Hauses entwickelt habe.<sup>507</sup> Während dieser Zeit wird auf Anordnung des Herzogs die kleine Seitentreppe am Römischen Haus angebracht. Goethe ist damit überhaupt nicht zufrieden. Bitter beklagt er sich in einem Brief vom 5. August 1796 an Meyer:

*„Von unsern Entstehungen in der Nachbarschaft mag ich Ihnen nichts sagen, das Römische Haus wird mit jedem Tage unrömischer, und die Seite der Luft- und Hühnertreppe immer abscheulicher je fertiger alles darum herum wird. Die Gegenseite*

---

<sup>501</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 102.

<sup>502</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 105.

<sup>503</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5108.

<sup>504</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5108.

<sup>505</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 107.

<sup>506</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 459.

<sup>507</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23883.

*nach Belvedere zu sieht indessen, auf oder ab, so ruhig und vernünftig aus, daß man sich wirklich daran erfreuen kann.*<sup>508</sup>

Während Goethe im Frühjahr 1797 den Altanbau an seinem Gartenhaus wieder wegreißen lässt,<sup>509</sup> neigen sich die Arbeiten am herrschaftlichen Gartenhaus dem Ende entgegen. Am 29. Juni kann dem Weimarer Herzog die Fertigstellung des Römischen Hauses gemeldet werden.<sup>510</sup> Einen Monat später, am 25. Juli 1797, wird der Einzug des Herzogs gefeiert.<sup>511</sup> Danach lässt sich Goethe von seinen Verpflichtungen entbinden und bricht zu seiner dritten Schweizreise auf. Doch sind die Arbeiten am Römischen Haus noch nicht gänzlich beendet. Nach Goethes Rückkehr leiten er und Heinrich Meyer die letzten Arbeiten am herrschaftlichen Gartenhaus. Am 11. August 1798 gesteht Meyer in einem Brief an Goethe seine Freude, dass die Arbeiten am Römischen Haus nun endlich beendet seien.<sup>512</sup>

Wenige Wochen vor der Fertigstellung des Römischen Hauses, widmet sich Goethe bereits einem weiteren Bauprojekt – dem Umbau des Weimarer Komödienhauses.

Das Gebäude wurde, wie erwähnt, von Ende 1779 bis Anfang 1780 nach den Entwürfen des Hofbaumeisters Steiner ohne Mitwirken Goethes erbaut.<sup>513</sup> Kurz nach der Eröffnung müssen bereits einige bautechnische Mängel beseitigt werden.<sup>514</sup> Nachdem Goethe 1791 die Leitung des Hoftheaters übernimmt, wird ihm klar, dass auch die inneren räumlichen Verhältnisse funktional wie ästhetisch unzureichend sind.<sup>515</sup> Aufgrund der kostenintensiven Parallelbaustellen ist an einen Neubau in absehbarer Zeit nicht zu denken. Es gelingt Goethe jedoch, wenigsten einen Umbau des Innenraumes bewilligt zu bekommen.<sup>516</sup>

Als der Stuttgarter Architekt Thouret Anfang Juni 1798 Weimar erreicht, nutzt Goethe die Gelegenheit und beginnt sein Projekt in die Tat umzusetzen.<sup>517</sup>

In den ‚Tag- und Jahresheften‘ lobt Goethe rückblickend Thourets Geschicklichkeit, die Ausführungsplanung des Theaterumbaus nach seinen Vorstellungen in kurzer Zeit zu völliger Zufriedenheit bewerkstelligt zu haben.<sup>518</sup> Das heißt, der eigentliche Entwurf muss erneut Goethe zugesprochen werden.

Am 5. Juli 1798 verzeichnet Goethe in seinem Tagebuch, dass er zusammen mit Steiner und Thouret das Komödienhaus besichtigt und über die beabsichtigten Baumaßnahmen gesprochen habe.<sup>519</sup> Neun Tage später kann er Schiller berichten, dass der Grundriss für den Innenausbau

---

<sup>508</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5641.

<sup>509</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5890.

<sup>510</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6097.

<sup>511</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 107.

<sup>512</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 321.

<sup>513</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1.

<sup>514</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1.

<sup>515</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 126.

<sup>516</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 126.

<sup>517</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 126.

<sup>518</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Tag- und Jahreshefte“, S. 12785.

<sup>519</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24080.

fertig und bereits auf dem Boden übertragen sei.<sup>520</sup> In den nächsten Wochen schreibt Goethe regelmäßig an Schiller und berichtet ihm vom Fortgang der Bauarbeiten,<sup>521</sup> während jener von den gleichzeitigen Bautätigkeiten an seinem Jenaer Gartenhaus erzählt.<sup>522</sup> Am 12. Oktober 1798 wird die Wiedereröffnung mit der Uraufführung von Schillers ‚Wallensteins Lager‘ gefeiert. Da das Komödienhaus 1825 durch einen Brand vollständig zerstört wird, kann die Qualität des Innenraumes nur anhand von zeitgenössischen Berichten - Goethe hat eine Beschreibung in der ‚Allgemeinen Zeitung‘ drucken lassen<sup>523</sup> - beurteilt werden.<sup>524</sup> Die auf elliptischen Pfeilern ruhende dorische Säulenreihe verbindet Zuschauerraum und Bühne auf ähnliche Weise wie es Palladio im olympischen Theater in Vicenza vorgeführt hat, ohne das hierbei von einer direkten Kopie gesprochen werden kann. Es lässt sich zumindest nachweisen, dass Goethe auch zehn Jahre nach seiner Italienreise, den palladianischen Theaterbau in Vicenza für den gelungensten Bau der Neuzeit hält, weil er nicht nur ästhetisch sondern auch funktional der antiken Bauweise nachempfunden sei.<sup>525</sup>

Während unter Goethes Führung im Weimarer Komödienhaus die Wintervorstellungen gegeben werden, hat sich das nahe gelegene Theater in Lauchstädt als idealer Standort für die sommerlichen Aufführungen erwiesen.

Bald stellt sich jedoch heraus, dass auch dieser Bau für die theatralischen Zwecke unzureichend ist.<sup>526</sup> Bereits 1797, also noch vor dem Umbau des Weimarer Komödienhauses, beginnt Goethe einen Theaterbau für Lauchstädt zu entwerfen.<sup>527</sup> Die angefertigten Skizzen bilden die Grundlage für den 1802 begonnenen Neubau und stellen nach Ewald ein Novum in der Geschichte des Theaterbaus dar, weil die innere Form bereits an der Außenfassade ablesbar sei.<sup>528</sup>

Nachdem sich der Schlossbau langsam dem Ende zuneigt, nutzt Goethe erneut die günstige Gelegenheit und bespricht im Januar 1802 mit dem anwesenden Schlossbauarchitekten Gentz den projektierten Lauchstädter Theaterbau.<sup>529</sup> Die Ausführungsplanung kann nur wenige Tage in Anspruch genommen haben, denn am 15. Februar 1802 wird bereits über bautechnische Details und die Materialbeschaffung verhandelt.<sup>530</sup> Ewald vermutet, dass Dank der innovativen Konstruktionsideen, die Gentz aus Berlin mitbringt und in den Entwurf einarbeitet, der

---

<sup>520</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6665.

<sup>521</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6666, 6683, 6693f., 6734, 6737, 6739, 6752 und 6777.

<sup>522</sup> Vgl. Schiller, Friedrich: Werke und Briefe, Frankfurt am Main 2002, Band 12 – Briefe II, S. 401.

<sup>523</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 132.

<sup>524</sup> Kurz vor der Wiedereröffnung war der Berliner Architekt Friedrich Gilly in Weimar und hat den Innenraum des Theaters skizziert. Es ist die einzige graphische Darstellung, die sich bis heute erhalten hat. Vgl. Ewald 1999, S. 131.

<sup>525</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 28062.

<sup>526</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 136 und Goethe: DB Band 4, „Tag- und Jahreshefte“, S. 12845ff.

<sup>527</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 138.

<sup>528</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 138.

<sup>529</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24249.

<sup>530</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24252.

Lauchstädter Theaterbau den ersten stützenfreien Zuschauerraum im weiteren Umland besitzt.<sup>531</sup> Einen Tag später, am 16. Februar 1802, ist offizieller Baubeginn.<sup>532</sup> Goethe ernennt seinen ehemaligen Diener Johann Georg Paul Götze, inzwischen zum Baukondukteur aufgestiegen, zum Bauleiter, der nach vorgeschriebenen Instruktionen, den Bau zu überwachen hat.<sup>533</sup>

In den folgenden Wochen besuchen jedoch sowohl Goethe als auch Gentz und Rabe regelmäßig die Lauchstädter Baustelle und kümmern sich um die Bauorganisation.<sup>534</sup>

Am 26. Juni 1802 ist der Bau so weit vorangeschritten, dass die Eröffnung gefeiert werden kann.<sup>535</sup> Bis zum Mai 1803 sind jedoch noch einige Detailarbeiten, statisch bedingte Konstruktionsverbesserungen und die Gestaltung der Außenanlage zu bewältigen. Mit viel Liebe und Aufmerksamkeit widmet sich Goethe diesen Aufgaben.<sup>536</sup>

Interessanterweise finden sich in Goethes Entwurf keine Parallelen zum Olympischen Theater in Vicenza, obwohl die ersten Skizzen noch vor dem Umbau des Komödienhauses entstanden sind und damit in die zweite, nachitalienische Phase der Palladioverehrung fallen.

In seinen ‚Tag- und Jahresheften‘ bemerkt Goethe, auf die Zusammenarbeit mit Thouret und Gentz zurückblickend, dass Bautätigkeit immer Baulust anrege.<sup>537</sup> Und so wie Thouret beim Umbau des Weimarer Komödienhauses mitarbeitet, muss Gentz den Neubau des Lauchstädter Theaters unterstützen. Doch für den Berliner Architekten hat Goethe noch weitere Aufgaben vorgesehen. Offensichtlich ist er mit Gentz` Tätigkeit äußerst zufrieden und will die günstige Gelegenheit nutzen, kleinere Umbauarbeiten von Gentz und Rabe zumindest vorgeplant zu bekommen.

Das umfassendste Projekt ist hiervon der Neubau des Schießhauses gewesen. In den ‚Tag- und Jahresheften‘ beschreibt Goethe unter dem Jahr 1803, wie sich die Zusammenarbeit mit Gentz hierbei gestaltet:

*„Die eigentliche Lage eines Gebäudes, sobald dem Architekten Freiheit gegeben ist, bleibt immer desselben Hauptaugenmerk: ein ländliches Gebäude soll die Gegend zieren und wird von ihr geziert; und so war die sorgfältigste Beratung zwischen den Berliner Architekten und den Weimarischen Kunstfreunden, nicht weniger dem Stadtrat und der Schützengesellschaft eine geraume Zeit im Schwange.*

*Bei einem neuen Lustgebäude mit seinen Umgebungen, zur Aufnahme einer großen Menge bestimmt, ist das Haupterfordernis Schatten, welcher nicht sogleich herbeigebracht werden kann. Hier war also ein angenehmes Hölzchen der notwendige Punkt, einen Flügel daran zu lehnen; für die Hauptrichtung entschied sodann eine oberhalb jenes Buschwerks hergehende uralte vierfache Lindenallee; man mußte den Flügel und also das ganze Gebäude rechtwinkelig darauf richten.*

---

<sup>531</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 142.

<sup>532</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 7777.

<sup>533</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 141 und Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 7775.

<sup>534</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 142 und Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24260.

<sup>535</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24262.

<sup>536</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 142.

<sup>537</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Tag- und Jahreshefte“, S. 12785 und 12846.

*Ein mäßiger Plan, den Bedürfnissen allenfalls hinreichend, erweiterte sich nach und nach; die Schützengesellschaft, das Publikum als die Tanzenden, die Genießenden, alle wollten bedacht sein, alle verlangten ein schickliches und bequemes Lokal. Nun aber forderte die nahebei, doch gesondert anzulegende Wirtschaft ebenfalls ihre mannigfaltigen Bedürfnisse, und so dehnte sich der Plan immer mehr aus. Zwar gab die Ungleichheit des Terrains, die man zu überwinden hatte, die schönste Gelegenheit, aus der notwendigen Bedingtheit des Lokals die Forderungen des Zweckes zu entwickeln, am Ende aber konnte man sich nicht leugnen, bei ökonomischer Ausdehnung und nach ästhetischen Rücksichten über die Grenze des Bedürfnisses hinausgegangen zu sein. Doch ein Gebäude gehört unter die Dinge, welche nach erfüllten inneren Zwecken auch zu Befriedigung der Augen aufgestellt werden, so daß man, wenn es fertig ist, niemals fragt, wieviel Erfindungskraft, Anstrengung, Zeit und Geld dazu erforderlich gewesen: Die Totalwirkung bleibt immer das Dämonische, dem wir huldigen.*<sup>538</sup>

Während der erste Absatz an die Bemerkungen über die Landhäuser in Frascati und Palladios Rotonda erinnert, enthält der letzte Abschnitt ein paar erstaunliche Bemerkungen. Dass Goethe im Bereich der Architektur auf die Befriedigung der Augen und nicht der Bewegung verweist, steht eindeutig im Widerspruch mit seiner Architekturästhetik um 1800. Des Weiteren operiert er mit der für die Architekturtheorie ungewöhnlichen Kategorie des Dämonischen. Es bleibt unklar, was Goethe hierunter verstanden wissen will.

Nachdem Gentz in Zusammenarbeit mit den Weimarer Kunstfreunden, worunter in erster Linie Meyer und Goethe zu verstehen sind, die Pläne für das Schießhaus entworfen hat, wird der Bau vom Weimarer Hofbaukondukteur Schlüter, der ebenfalls einen Entwurf einreicht, geleitet.<sup>539</sup>

Zur gleichen Zeit, im Sommer 1803, soll Gentz auf Bitten Goethes einen Verbindungsbau zwischen der herzoglichen Bibliothek (heute „Anna-Amalia-Bibliothek“) und dem benachbarten Turm entwerfen. Damit will Goethe verhindern, dass Teile des Bibliotheksgebäudes abgetragen werden.<sup>540</sup> Trotz der vielen zu betreuenden Baustellen gelingt es dem Berliner Architekten, der Bitte nachzukommen.<sup>541</sup> Gentz' Plan wird schließlich vom Herzog genehmigt und der Bau vom Assistenten Rabe überwacht.<sup>542</sup> Ein Jahr später ist er vollendet.

Bevor Gentz endgültig Weimar verlassen kann, werden ihm noch die Planungen für den Umbau des Stadthauses und des Reithauses abgenötigt.<sup>543</sup>

Es ist festzuhalten, dass, obwohl den herzoglichen Bauvorhaben offiziell diverse Architekten vorstehen, Goethe an allen großen Bauprojekten maßgeblich beteiligt ist. Die Kenntnisse, die er sich aus eigenem Interesse und auf Anordnung des Herzogs in Italien angeeignet hat, werden in den folgenden Jahren kreativ in der Praxis umgesetzt. Dabei zeigt sich, dass Goethe, wie etwa am Römischen Haus oder seinem Wohnhaus am Frauenplan, eigene gestalterische Ideen

---

<sup>538</sup> Goethe: DB Band 4, „Tag- und Jahreshefte“, S. 12874f.

<sup>539</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 159.

<sup>540</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 160.

<sup>541</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 141 und Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24287.

<sup>542</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 160.

<sup>543</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 162 und 163.

entwickelt und in der Lage ist, diese in das „Mechanische“ der Baukunst zu übertragen. Umso erstaunlicher ist es, dass sich Goethe in all den Jahren immer von den Innenraumdekorationen distanziert hat. Offensichtlich glaubt er sich hierin nicht kompetent genug; die in Italien errungene Erkenntnis, nicht für die Malerei geschaffen zu sein,<sup>544</sup> wird hierbei sicherlich eine Rolle gespielt haben.

Gleichzeitig stellen die fünfzehn Jahre intensiven Baubetriebs einen enormen Lernprozess dar, währenddessen sich Goethe vom Kunstkenner zum handfesten Architekten entwickelt, der Handwerker anleitet, spontan Detaillösungen entwerfen und mehrere Baustellen gleichzeitig betreuen kann.<sup>545</sup>

### 3.5.3 Reisen, Kuren und Kriegszüge

Kurze Zeit nach Goethes Rückkehr aus Italien sind unabhängig voneinander Johann Gottfried Herder und die Herzogin-Mutter Anna Amalia in Richtung Rom aufgebrochen. Während für Herder die Italienfahrt in vielerlei Hinsicht ein Desaster gewesen und die Reise bereits im Sommer 1789 beendet ist,<sup>546</sup> genießt Anna Amalia die einmalige Gelegenheit für künstlerische Studien in vollen Zügen. Anfang 1790 kündigt jedoch auch sie ihre Rückkehr an. Und Goethe erklärt sich bereit, da der Schlossbau gut vorangeht und er somit entbehrlich ist, sie von Venedig aus abzuholen.<sup>547</sup>

Am 10. März bricht Goethe wieder in Richtung Norditalien auf und gelangt zwei Wochen später erneut nach Verona.<sup>548</sup> Doch die frühere euphorische Stimmung will nicht aufkommen. Das Wetter ist schlecht und seine junge Lebensgefährtin Christiane Vulpius hat wenige Monate zuvor seinen Sohn August entbunden. Der Dichter will deswegen so schnell als möglich wieder nach Weimar zurück.

Bis auf das antike Amphitheater und die Gebäude des Bramanteschülers Michele Sanmicheli<sup>549</sup> findet die Architektur Veronas unter den missmutigen Blicken Goethes keine Gnade: die moderne Nachahmung der Rustika sei im Vergleich zur Rustika am Amphitheater unschicklich, das Hospital sei, wie so viele Gebäude, nicht nach funktionalen Aspekten entworfen und die Art der Säulenbildung, besonders die mittelalterliche, sei vom schlimmsten Geschmack.<sup>550</sup>

---

<sup>544</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Italienische Reise“, S. 12247f.

<sup>545</sup> Vgl. Forssman 2000, S. 17.

<sup>546</sup> Vgl. Herder, Johann Gottfried: Bloß für Dich geschrieben – Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italien 1788/89, Rütten & Loening, Berlin 1980.

Obwohl E. Loeb und W. Dietze im Nachwort versuchen, Herders Italienreise als einen Gewinn für dessen Kunstanschauung darzustellen, sind die Aufzeichnungen selbst der beste Beweis für das Gegenteil.

<sup>547</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4612.

<sup>548</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23836ff.

<sup>549</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23837.

Besonders Sanmichelis ‚Porta Stupa‘ hatte Goethe bereits bei seinem ersten Veronaaufenthalt gefallen – Vgl. Kapitel 3.4.1.

<sup>550</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23837.

Am 28. März verlässt Goethe Verona und erreicht zwei Tage später Venedig. Hier muss der Dichter zwei Monate schlecht gelaunt ausharren, bis Anna Amalia mit ihrem Gefolge endlich eintrifft.<sup>551</sup> Die ‚Venezianischen Epigramme‘, welche Goethe derweil verfasst, sind beredter Ausdruck dieses ungewollt langen Aufenthalts. Anhand der Reisenotizen wird deutlich, dass sich Goethe während seines zweiten Venedigaufenthalts überwiegend mit Malerei und Bildhauerei beschäftigt.<sup>552</sup> Lediglich die Reiseaufzeichnungen seines Dieners Paul Götze, dem späteren Baukondukteur und Bauleiter der Lauchstädter Theaterbaus, verraten etwas über die Besichtigung der palladianischen Bauten. Besonders die Carita wird, aufgrund ihrer materialtechnischen Besonderheiten, lobend erwähnt.<sup>553</sup> Es ist undenkbar, dass Goethe hierbei nicht helfend zur Seite steht. Auffallend ist nur, dass der Dichter selbst nichts über Palladio und seine Bauten vermerkt.

Ende Mai 1790 bricht die Reisegesellschaft Richtung Weimar auf. Am 24. und 25. Mai hält man sich in Vicenza auf. Unter dem zweiten Tag notiert Goethe die Besichtigung der Rotonda, ohne weiter darauf einzugehen.<sup>554</sup>

Über die folgenden Reisetationen ist wenig Konkretes überliefert. Man weilt zwei Tage in Mantua<sup>555</sup> - es bleibt aber fraglich, ob Goethe sich hier mit den Werken des Renaissancearchitekten und -theoretikers Leon Battista Alberti, dessen Gedanken einige Gemeinsamkeiten mit Goethes Ausführungen zur Baukunst haben, vertraut macht.

Mitte Juni 1790 erreicht die Gesellschaft Weimar.

Nachdem der Architekt Arens Anfang 1792 von seiner Tätigkeit an den Weimarer Bauprojekten suspendiert wird, ist Goethe Bauleiter an drei verschiedenen Baustellen.<sup>556</sup> Trotz dieser verantwortungsvollen und zeitraubenden Tätigkeit verlangt die politische Situation, sich im Sommer 1792 an einem Kriegszug gegen Frankreich zu beteiligen. Am 9. August folgt Goethe, seine Tätigkeiten derweil an Heinrich Meyer übertragend, seinem Herzog Carl August gehorsam nach Frankreich.

Die Briefe und Tagebucheintragungen dieser Zeit verraten nur auf dem Hinweg in Trier ein Interesse an Architektur. Dort schreibt Goethe unter dem 25. August 1792 an Heinrich Meyer, dass er die Ruinen eines antiken Gebäudes besichtigt habe und wieder einmal über die Art des Mauerwerks und die Schönheit der Anlage begeistert sei.<sup>557</sup> Der kurzen Mauerwerksbeschreibung nach zu urteilen, hat es sich hierbei um die Reste der Barbarathermen aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert gehandelt.

---

<sup>551</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23839ff.

<sup>552</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23839ff.

<sup>553</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23848f.

<sup>554</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23844.

<sup>555</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4653.

<sup>556</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>557</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4855.

In der Jahrzehnte später verfassten autobiographischen Schrift ‚Campagne in Frankreich‘, in welcher der Kriegszug von 1792 beschrieben wird, gibt Goethe ein weit größeres Interesse an architektonischen Besonderheiten entlang des Weges an.

Dort wird bereits auf dem Hinweg das so genannte Iglar Monument, eine spätantike Grabstätte nahe Trier gelegen, erwähnt und mit einem architektonisch verkleideten Obelisk verglichen.<sup>558</sup> Auf dem Rückweg hat Goethe sogar Zeit, sich noch einmal genauer mit dem Grabmonument zu befassen.<sup>559</sup> Neben einer exakten Beschreibung des Dargestellten enthält der entsprechende Text in der ‚Campagne in Frankreich‘ die Bemerkung, dass sich auch an diesem Bauwerk der antike Sinn zeige, das wirkliche Leben mit allegorischen Darstellungen zu mischen.<sup>560</sup> Die Mischung von Wirklichkeit und Allegorie oder anders ausgedrückt von Wahrheit und Fiktion, war ein aus der antiken Dichtkunst entnommenes Merkmal, welches Goethe Jahre zuvor schon an Palladio erkannt und geschätzt hat. Es bleibt fraglich, ob diese Erkenntnis, welche die Verbindung von antiker und palladianischer Architektur darstellt, ein Produkt der direkten Anschauung oder einer nachträglichen Reflexion ist.

Unter dem 4. Oktober 1792 beschreibt Goethe den Einzug in die französische Stadt Sivry. Besonders lobend wird hierbei die Anlage der Bauernhäuser erwähnt.<sup>561</sup> Die schlichte Zweckmäßigkeit der Einteilung stelle sich bei längerer Nutzung sogar als „*architektonisch klug*“<sup>562</sup> heraus.

Auf dem Rückweg wird längere Zeit Station in Trier gemacht. Neben dem Iglar Monument betrachtet Goethe weitere architektonische Besonderheiten der Stadt.<sup>563</sup> Die Reste des antiken Amphitheaters nennt er respektabel, aufgrund der weit vorangeschrittenen Zerstörung, sei es aber nicht weiter zu entziffern. Bei dieser Gelegenheit fügt Goethe ein Lob auf die antike Art, die Natur zweckmäßig in die eigenen Bauprojekte einzubinden, ein<sup>564</sup> – das hatte er schon auf Sizilien konstatiert und als antikes Charakteristikum festgehalten.<sup>565</sup>

Für die mittelalterliche Baukunst findet Goethe keine Worte. Sie sei, so sagt er, nicht an den gebildeten Sinn gerichtet.<sup>566</sup> Die Beschreibung der Benediktinerabtei beschränkt sich wohl deswegen nur auf die prunkvolle Inneneinrichtung.<sup>567</sup>

Nach einigen Rückzugsmanövern und Umwegen trifft Goethe im Dezember 1792 wieder in Weimar ein. Es bleiben ihm jedoch nur fünf Monate Zeit, seine unterbrochenen Tätigkeiten wieder aufzunehmen. Denn im Mai 1793 muss Goethe erneut mit dem Weimarer Herzog in den

---

<sup>558</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Campagne in Frankreich 1792“, S. 12363.

<sup>559</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, 1967 – 1973, Band 6 B, Zeichnung 212.

<sup>560</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Campagne in Frankreich 1792“, S. 12514.

<sup>561</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Campagne in Frankreich 1792“, S. 12468f.

<sup>562</sup> Goethe: DB Band 4, „Campagne in Frankreich 1792“, S. 12469.

<sup>563</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Campagne in Frankreich 1792“, S. 12528f.

<sup>564</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Campagne in Frankreich 1792“, S. 12528.

<sup>565</sup> Vgl. Kapitel 3.4.4 – besonders Goethes Anmerkungen zum Kloster auf dem Monte Pellegrino und dem antiker Amphitheater in Taormina.

<sup>566</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Campagne in Frankreich 1792“, S. 12529.

<sup>567</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Campagne in Frankreich 1792“, S. 12531.

Krieg ziehen. Diesmal geht es nach Mainz. Auch dieser Kriegszug ist autobiographisch in der Schrift ‚Die Belagerung von Mainz‘ Jahrzehnte später verarbeitet.

Nach dem Abzug der Franzosen fügt Goethe in seine Beschreibung einen Absatz ein, in welchem die Zerstörung der Mainzer Gebäude dargestellt wird.<sup>568</sup> Besonders die „*Dechanei*“,<sup>569</sup> also die Dompropstei, liegt ihm am Herzen. Er spricht von seiner „*alten Vorliebe*“<sup>570</sup> für dieses Bauwerk und nennt es sein „*architektonisches Paradies*“<sup>571</sup>. Da die Propstei erst 1786, also sieben Jahre zuvor, vom französischen Architekten Charles Mangin vollendet wurde und fraglich bleibt, wie oft Goethe dieses Gebäude bisher überhaupt gesehen hat, muss dieses persönliche Bekenntnis späteren Ursprungs sein.

Im Juli 1793 ist auch dieser Kriegszug beendet und Goethe macht auf seinem Rückweg Station in Frankfurt am Main. Bei einem Essen bei dem Frankfurter Diplomaten und Schriftsteller Johann Issak Gerning ergibt sich ein Gespräch, welches Gerning im Anschluss stichpunktartig festhält. Es ist unter anderem über den Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ die Rede; Goethe urteilt gut zwanzig Jahre nach der Niederschrift:

„*‚wir empfinden da zu lebhaft‘ [...] der Gegenstand wäre nicht immer so der, obgleich richtigen Empfindung werth.*“<sup>572</sup>

Diese Distanz über seine literarisch fixierte Bewunderung des Straßburger Münsters ist nicht nur seinen italienischen Erfahrungen verpflichtet sondern auch eine ehrliche Einschätzung seiner damaligen Empfindungen. Wie bereits dargestellt, ist das Interesse an gotischer Architektur bei Goethe in seiner Jugendzeit gering gewesen.

Ende August 1793 ist der Dichter wieder in Weimar und kann sich neben der Leitung des Theaters erneut seinen Bauprojekten<sup>573</sup> widmen.

Mitte der 1790er Jahre projektieren Goethe und Meyer eine weitere Kunstreise nach Italien. Während Heinrich Meyer bereits im Herbst 1795 abreist, um mit der pedantisch genauen Aufnahme vieler Kunstwerke Norditaliens zu beginnen,<sup>574</sup> ist Goethe noch durch seine Tätigkeiten an den Weimarer Hof gebunden. Erst nachdem das Römische Haus so weit fertig gestellt ist, dass der Herzog im Juli 1797 feierlich einziehen kann, ergibt sich eine günstige Gelegenheit.<sup>575</sup> Doch hat sich inzwischen die politische Lage dramatisch verändert. Unter der Führung Napoleons fällt die französische Armee in Italien ein und besetzt das Land. An eine Fahrt ins Veneto oder gar nach Rom ist nicht mehr zu denken. So beschließen Goethe und

---

<sup>568</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, „Belagerung von Mainz“, S. 12686f.

<sup>569</sup> Goethe: DB Band 4, „Belagerung von Mainz“, S. 12687.

<sup>570</sup> Goethe: DB Band 4, „Belagerung von Mainz“, S. 12687.

<sup>571</sup> Goethe: DB Band 4, „Belagerung von Mainz“, S. 12687.

<sup>572</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 28016.

<sup>573</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>574</sup> Vgl. Goethe 1917, S. 138ff.

<sup>575</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

Meyer, sich in Süddeutschland zu treffen und gemeinsam Meyers Heimat die Schweiz zu bereisen.

Am 30. Juli 1797 bricht Goethe von Weimar auf und erreicht wenige Tage später seine alte Heimatstadt Frankfurt. Hier verweilt er mehrere Wochen, kontaktiert alte Freunde, entdeckt, wie bereits erwähnt,<sup>576</sup> in Stocks Garten eine geeignete Fensterkonstruktion für den Weimarer Schlossbau und besucht häufig das Theater. Am 14. August 1797 schreibt Goethe an Schiller über die Frankfurter Theateraufführungen. Dabei vergleicht er auch Theaterarchitektur mit realer Baukunst:

*„Bey der Theaterarchitektur ist die große Schwierigkeit, daß man die Grundsätze der ächten Baukunst einsehen, und von ihnen doch wieder zweckmäßig abweichen soll. Die Baukunst im höhern Sinne soll ein ernstes, hohes, festes Daseyn ausdrücken, sie kann sich, ohne schwach zu werden, kaum auf's Anmuthige einlassen, auf dem Theater aber soll alles eine anmuthige Erscheinung seyn. Die theatralische Baukunst muß leicht, geputzt, mannigfaltig seyn, und sie soll doch zugleich das Prächtige, Hohe, Edle darstellen. Die Decorationen sollen überhaupt, besonders die Hintergründe, Tableaus machen, der Decorateur muß noch einen Schritt weiter thun als der Landschaftsmahler, der auch die Architektur nach seinem Bedürfniß zu modificiren weiß. Die Decorationen zu Palmira geben Beyspiele woraus man die Lehre der Theatermahlerey abstrahiren könnte. Es sind 6 Decorationen die auf einander in zwey Akten folgen, ohne daß eine wiederkommt, sie sind mit sehr kluger Abwechslung und Gradation erfunden. Man sieht ihnen an daß der Meister alle Moyens der ernsthaften Baukunst kennt, selbst da, wo er baut wie man nicht bauen soll und würde, behält doch alles den Schein der Möglichkeit bey und alle seine Constructionen gründen sich auf den Begriff dessen was im wirklichen gefordert wird, [...]“<sup>577</sup>*

Es ist interessant, wie Goethe seine architekturtheoretische Grundmaxime, der poetischen Verbindung von Wahrheit und Fiktion als Merkmal gelungener Baukunst, für den neuen Gegenstand der Theaterarchitektur zu modifizieren weiß. Da diese Art der Baukunst keiner funktionalen und statischen Rechtfertigung bedarf, ist es zweckmäßig und ein Zeichen von künstlerischer Größe, das Wahrheitsgemäße zu verschleiern, um den fiktionalen Anteil zu erhöhen. Es wird deutlich, dass Goethe aus den spontanen Reflexionen in Italien inzwischen ein funktionierendes Begriffssystem entwickelt hat. Das gilt für die Architektur wie für die Kunst und Naturwissenschaft im Allgemeinen<sup>578</sup>.

Am 25. August 1797 verlässt Goethe Frankfurt. Als er drei Tage später Heilbronn erreicht, gilt seine erste Frage an den Stadtrat dem Bauwesen;<sup>579</sup> offensichtlich ist Goethe in Gedanken immer noch mit den Weimarer Bauprojekten beschäftigt. Der Stadtrat kann ihm von seinen Bemühungen berichten, das Bauwesen nach den französischen Kriegszügen wieder zu beleben. Goethe findet hier einiges lobens- und tadelnswerte.<sup>580</sup> Die Konstruktion des so genannten

---

<sup>576</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>577</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 6182f.

<sup>578</sup> Siehe dazu Kapitel 4.1 und 4.2.

<sup>579</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23959.

<sup>580</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23959f.

Knopfes auf dem Wartbergturm, eine mechanisch bewegliche Turmkuppel, gewinnt als Kuriosum Goethes besonderes Interesse.<sup>581</sup>

Einige Tage später ist Goethe in Tübingen. Dort besichtigt er sogleich, wohl in seiner Funktion als Bauleiter des Weimarer Schlosses, das zuletzt während der Renaissance umgebaute Tübinger Schloss. Und hier findet er viel zu tadeln; das Äußere sei geschmack- und charakterlos, der Haupteingang und das Sockelgeschoss schlecht proportioniert und das Innere, besonders den Hauptsaal, bezeichnet er als unsinnig ungeschickte Architektur.<sup>582</sup> Es fällt auf, dass sich Goethe besonders für diese Elemente der Innenarchitektur interessiert, sind doch gerade das Treppenhaus und der Hauptsaal auch am Weimarer Schloss noch auszuführen.<sup>583</sup> Die Innendekorationen der Zimmer finden dagegen Goethes Gefallen, da sie nach alter „*Verzierungsmanier*“<sup>584</sup> angefertigt und „*nach gewissen Bedürfnissen oder Begriffen*“<sup>585</sup> bestimmt seien.

Während seines Tübinger Aufenthalts gelingt es Goethe und dem inzwischen angekommenen Meyer, wie bereits erwähnt,<sup>586</sup> auf einem Abstecher nach Stuttgart den Maler und Architekten Thouret für den Weimarer Schlossbau zu gewinnen.

Am 16. September 1797 brechen Goethe und Meyer von Tübingen in Richtung Stäfa auf. Erneut ist das Interesse an Architektur in der Schweiz gering. Es wird zwar die kleine Kapelle in Maria Einsiedeln besucht, die Goethe auf seiner ersten Schweizreise so geschätzt hat,<sup>587</sup> doch findet er nun an der Verzierung des Chores einiges Tadelnswerte.<sup>588</sup> Ansonsten gilt das Interesse vornehmlich der Malerei. Eine besondere Ausnahme stellt eine Notiz dar, die Goethe in Uhwiesen unter dem 18. September 1797 in sein Reisetagebuch schreibt:

*„In dem Dorf Uhwiesen fand ich in der Zimmerarbeit Nachahmung der Mauerarbeit. Was sollen wir zu dieser Erscheinung sagen, da das Gegenteil der Grund aller Schönheit unsrer Baukunst ist.“*<sup>589</sup>

Diese Betrachtung ist sicher nicht nur ihrer Kuriosität wegen festgehalten worden. Goethe hat sich seit seiner Italienreise immer wieder intensiv mit der Bestimmung des Mimesisgedankens in der Architektur befasst.<sup>590</sup> Noch am ersten Tag nach seiner Abreise aus Weimar, am 31. Juli 1797, hat sich Goethe in sein Tagebuch verschiedene Aufsatzthemen notiert; darunter:

*„Gegenstände zu Aufsätzen.  
Laokoon.  
Nachahmung der Zimmerarbeit im Stein.  
Griechisch.  
Indianisch.*

---

<sup>581</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23961.

<sup>582</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23973.

<sup>583</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>584</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23988.

<sup>585</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23988.

<sup>586</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>587</sup> Vgl. Kapitel 3.2.4.

<sup>588</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24024.

<sup>589</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24010.

<sup>590</sup> besonders in Kapitel 3.5.1 und Kapitel 3.5.4 dargestellt.

*Maurisch.*  
*Rath an die jungen Dichter wegen der Objectivität. Über die Characteristik der Städte.*<sup>591</sup>

Das bezeugt nicht nur Goethes aktuelles Interesse am Mimesisthema, sondern es ist auch die früheste Einbeziehung der arabischen und indischen Baukunst in Goethes architekturtheoretischem Begriffssystem.<sup>592</sup> Falls es Studien für diese Aufsätze gegeben hat, dann sind sie, abgesehen vom Laokoon-Thema, nicht mehr erhalten.

Mitte November 1797 erreichen Goethe und Meyer wieder Weimar. Während Meyer die letzten Arbeiten am Römischen Haus überwacht, beginnt Goethe sein neues Bauprojekt im Komödienhaus.<sup>593</sup>

Im Juni 1801 fährt Goethe, der zuvor an einer Gesichtrose erkrankt ist, gemeinsam mit seinem Sohn August nach Pyrmont zur Kur. Auf dem Hinweg erinnert Goethe die Bauweise der Häuser in Langensalza an die Manier, die er aus Frankfurt kennt – ein Stockwerk ragt über dem anderen hervor.<sup>594</sup> Der erste längere Aufenthalt ist in Göttingen. Goethe nutzt hier seine Bekanntschaften und die Archive der Bibliothek, um seine naturwissenschaftlichen Studien zu betreiben.<sup>595</sup>

Am 19. Juni 1801 wird Pyrmont erreicht. Am nächsten Tag wird eine Wanderung in das nahe gelegene Lüdge unternommen und das dortige Franziskanerkloster besichtigt.<sup>596</sup> In den ‚Tag- und Jahresheften‘ fügt Goethe einige Bemerkungen zu diesem Kloster hinzu:

*„Das Franziskanerkloster ward besucht und einige dargebotene Milch genossen. Eine uralte Kirche außerhalb des Ortes gab den ersten unschuldigen Begriff eines solchen früheren Gotteshauses mit Schiff und Kreuzgängen unter einem Dach bei völlig glattem, unverziertem Vordergiebel. Man schrieb sie den Zeiten Karls des Großen zu; auf alle Fälle ist sie für uralt zu achten, es sei nun der Zeit nach oder daß sie die uranfänglichen Bedürfnisse jener Gegend ausspricht.“*<sup>597</sup>

Bei diesen Äußerungen werden Goethes morphologische Ideen deutlich, welche demnach nicht nur für die Natur sondern auch für die Kunst ihre Gültigkeit besitzen. Die Entwicklung bestimmter, charakteristischer Formen oder Typologien können sowohl rein historisch als auch anhand der Bedürfnisentwicklung analysiert werden. Das bedeutet die Aufhebung eines linearen Zusammenhanges in der Kunstgeschichte. So wie Goethe in Süditalien glaubte, auch heute noch die Urpflanze entdecken zu können, scheint es möglich, dass auch Bauwerke, welche das Urbedürfnis, den reinen Zweck in ihren Formen ausdrücken, neben weiterentwickelten Bautypen existieren können.

---

<sup>591</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23932.

<sup>592</sup> Vgl. Kapitel 3.4.4 und 3.5.2, sowie die späteren Ausführungen in der ‚Italienischen Reise‘ und in den ‚Tag- und Jahresheften‘.

<sup>593</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>594</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24213f.

<sup>595</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24216f.

<sup>596</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24223.

<sup>597</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, ‚Tag- und Jahreshefte‘, S. 12812f.

Zwei Monate später wird Pymont verlassen und über Kassel, wo Goethe die Galerie der Wilhelmshöhe besucht,<sup>598</sup> der Rückweg angetreten.

Im August 1805, wenige Monate nach Schillers Tod, unternimmt Goethe gemeinsam mit Friedrich August Wolf, einem hallensischen Philosophie- und Philologieprofessor, eine Reise nach Helmstedt, um den sonderbaren Dekan der Helmstedter Universität Godofred Christoph Beireis zu besuchen und dessen sagemumwobenen Kuriositäten zu besichtigen.<sup>599</sup>

Auf dem Hinweg wird Station in Magdeburg gemacht und der gotische Dom besichtigt.<sup>600</sup> Hier interessiert sich Goethe wenig für die Architektur des Gebäudes; in seinen Reisenotizen nennt er diese Kunstepoche schlicht „*Zeit der Nichtform*“<sup>601</sup>. Weit mehr gefallen ihm die Plastiken des Bildhauers Peter Vischer aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert.<sup>602</sup> In seinen ‚Tag- und Jahresheften‘ kann Goethe dann freudig berichten, dass ihm genaue Nachbildungen dieser Figuren später geschenkt wurden.<sup>603</sup>

Nachdem sich Goethe und Wolf einige Zeit in Helmstedt mit der dortigen Universitätsgesellschaft amüsiert haben, wird der Rückweg über Halberstadt angetreten. Auch hier besichtigen Goethe und Wolf den Dom:

*„Die öden, feuchten Räume des Doms besuchten wir zu wiederholten Malen; er stand, obgleich seines frühern religiösen Lebens beraubt, doch noch unerschüttert in ursprünglicher Würde. Dergleichen Gebäude haben etwas eigen Anziehendes, sie vergegenwärtigen uns tüchtige, aber düstere Zustände, und weil wir uns manchmal gern ins Halbdunkel der Vergangenheit einhüllen, so finden wir es willkommen, wenn eine ahnungsvolle Beschränkung uns mit gewissen Schauern ergreift, körperlich, physisch, geistig auf Gefühl, Einbildungskraft und Gemüt wirkt und somit sittliche, poetische und religiöse Stimmung anregt.“*<sup>604</sup>

Die Beschreibung suggeriert, dass ein Gebäude auch dann noch seine charakteristische Wirkung auf den Betrachter ausübt, wenn seine Nutzung nicht mehr zweckgemäß ist. Das hebt den Charakter, verstanden als eine ästhetische Kategorie, über die Funktionalität als Mittler zwischen Ästhetik und Ethik. Die Verbindung von Sinnlichem und Sittlichem ist ein Hauptpunkt in der Ästhetik Goethes um 1800.<sup>605</sup>

Seit 1806 fährt Goethe regelmäßig nach Karlsbad zur Kur. Im ersten Jahr besucht der Dichter den bei Hof gelegenen Marmorsteinbruch und lobt die großen gebrochenen Blöcke als hervorragend anwendbar für architektonische Elemente.<sup>606</sup>

---

<sup>598</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24232.

<sup>599</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 12922ff.

<sup>600</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 12924f.

<sup>601</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: Werke – Züricher Ausgabe, Artemis Verlag, Zürich 1949, Band 13, S. 405.

<sup>602</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 8840.

<sup>603</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 12925.

<sup>604</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 12961.

<sup>605</sup> Vgl. besonders Kapitel 3.4.2 und 3.5.4.

<sup>606</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24384.

Im folgenden Jahr, 1807, bespricht sich Goethe mehrfach mit dem Karlsbader Baumeister und lässt sich dessen Entwürfe für eine Säulenhalle am Neubrunnen vorlegen.<sup>607</sup> In den ‚Tag- und Jahresheften‘ bezeugt Goethe seine Zufriedenheit mit den Planungen und seine Anteilnahme am Baugeschehen.<sup>608</sup> Im Geiste dieses Bauwesens, welches durch die Säulenhalle auch den vielen ärmeren Kurgästen eine bequeme Möglichkeit zum Trinken bietet, notiert Goethe unter dem 27. Mai 1807 in sein Tagebuch:

„*Palladio, sagten die Italiäner, baute bloß aus Haß gegen den Adel, um ihn zu ruiniren.*“<sup>609</sup>

Es bleibt fraglich, ob diese in Anführungszeichen aufgeführte Notiz, ein Bonmot Goethes oder eine Bemerkung eines Anderen ist, welche sich Goethe zur Erinnerung notiert hat. Jedenfalls scheint sie im gedanklichen Zusammenhang mit den Bauprojekten in Karlsbad zu stehen und dürfte jedoch darüber hinaus, wenig Bedeutung für Goethe besessen haben.

Die Reisen während der „produktiven Phase“ sind durch ein vermehrtes Interesse an konstruktiven und architektonischen Detaillösungen geprägt. Dies lässt sich auf die Tätigkeit als Bauleiter der Weimarer Bauprojekte zurückführen;<sup>610</sup> Goethe bildet sich so ständig weiter. Darüber hinaus ist festzustellen, dass die eingestreuten architekturtheoretischen Bemerkungen nun mehr ein schlüssiges Begriffssystem erahnen lassen, welches Goethe während seiner umfassenden Beschäftigung mit Architektur in diesen Jahren allmählich erstellt hat. Die Kernaussagen, welche im ‚Baukunst‘-Aufsatz von 1795 zusammengefasst sind,<sup>611</sup> bilden somit aufgrund ihrer systematischen Geschlossenheit, das begriffliche Zentrum, von dem aus die Untersuchungen im Kapitel 4 ausgehen werden.

### 3.5.4 „Baukunst“ (1795)

Am 1. November 1795 schreibt Goethe an Schiller, dass er „*durch äussre Veranlaßung*“<sup>612</sup> und zwei Wochen später an Meyer, dass er „*durch einen äußern Anlaß*“<sup>613</sup> angeregt wurde, sich mit der Baukunst zu befassen und Grundsätze zur Beurteilung von Gebäuden zu entwickeln. Diese Betrachtungen werden in dem Fragment gebliebenen Aufsatz ‚Baukunst‘ von Goethe formuliert und stellen, darin ist sich die Goetheforschung einig,<sup>614</sup> seinen „*erstaunlichsten Beitrag zur Architekturtheorie*“<sup>615</sup> dar. Auf die Frage, welcher äußere Anlass den Anstoß gegeben haben kann, hat man überwiegend auf den Zusammenhang zur Planung der dritten Italienreise

---

<sup>607</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24450.

<sup>608</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 13010.

<sup>609</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24449.

<sup>610</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>611</sup> Vgl. Kapitel 3.5.4.

<sup>612</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5368.

<sup>613</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5374.

<sup>614</sup> Vgl. Horn-Oncken 1967, S. 1; Einem 1972, S. 103; Krufft 1982, S. 286; Ewald 1999, S. 395; Bisky 2000, S. 75.

<sup>615</sup> Krufft 1982, S. 286.

verwiesen.<sup>616</sup> In der Tat scheint dies auf den ersten Blick und nach einer Bemerkung Friedrich Schillers<sup>617</sup> eine folgerichtige Annahme zu sein. Wenige Wochen vor dem oben erwähnten Brief an Schiller bricht Goethe zu einer Reise nach Süddeutschland auf, die jedoch schon in Eisenach aufgrund der französischen Kriegshandlungen beendet ist. Als Goethe kurze Zeit später wieder in Weimar anlangt, beginnt er seine so genannten „*Italiänischen Collectaneen*“<sup>618</sup> durchzusehen. Später werden dann auch der ‚Baukunst‘-Aufsatz und seine Vorstudien in diese Sammelmappe einsortiert. Doch warum sollte Goethe gegenüber Meyer, der bereits auf Rom zu reist, von einem „*äußern Anlaß*“<sup>619</sup> sprechen, wenn es sich um eine Studie zum gemeinsam geplanten Italienprojekt handelt?

Ewald hingegen sieht den äußeren Anlass in Goethes Betätigung als Bauleiter der Weimarer Großbauprojekte.<sup>620</sup> Doch warum sollte Goethe gerade im Herbst 1795, als er „nur“ zwei Baustellen – den Schlossbau und das Römische Haus – und diese bereits seit mehreren Jahren betreut, veranlasst worden sein, derartige Betrachtungen anzustellen?

Es haben sich keine Tagebuchaufzeichnungen Goethes aus dieser Zeit erhalten, so dass definitiv nicht zu klären ist, welcher Umstand, welche Begebenheit Goethe dazu bewogen haben mag. Es lassen sich aber einige Vermutungen anstellen.

Zur gleichen Zeit, also im Herbst 1795, formuliert Goethe den bereits erwähnten Vortrag ‚Über die verschiedenen Zweige der hiesigen Tätigkeit‘ für die seit vier Jahren unregelmäßig tagende Weimarer Freitagsgesellschaft.<sup>621</sup> Es ist unklar, ob dieser Vortrag tatsächlich gehalten wurde,<sup>622</sup> es ist aber davon auszugehen, dass die Inhalte besprochen werden. Dabei wird auch der Bautätigkeit am Schloss und am Römischen Haus gedacht:

*„Das Gartenhaus Durchl. Des Herzogs kann man das erste Gebäude nennen, das im Ganzen und in dem reinern Sinne des Architekten aufgeführt wird, und es würde belehrend sein, sowohl über die Risse als über die Durchführung Betrachtungen anzustellen.“*<sup>623</sup>

Am 3. Dezember 1795 berichtet Goethe in einem Brief an Wilhelm von Humboldt von den vor kurzem wieder eingeführten Treffen der Freitagsgesellschaft:

*„Die Freitagsgesellschaft hat wieder angefangen, sodaß also das Licht der Kenntnisse, das übrigens ziemlich unter dem Scheffel steht, wenigstens einmal die Woche in meinem Hause leuchtet.“*

---

<sup>616</sup> Vgl. Kühnlenz 1959, S. 455; Einem 1972, S. 101; Einem 1982, S. 104, Bisky 2000, S. 71; Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 12, Anmerkung zum ‚Baukunst‘-Aufsatz, S. 588.

<sup>617</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 28087.

<sup>618</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5355.

<sup>619</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5374.

<sup>620</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 22.

<sup>621</sup> Zu deren ständigen Mitgliedern gehörten neben Goethe und dem Herzog Carl August: von Voigt, von Fritsch, Wieland, Herder, Buchholz, Hufeland, Bertuch, Meyer und Kraus. Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 472.

<sup>622</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 726.

<sup>623</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 459.

*Ich habe den Gedanken gehabt, die vielerlei Zweige der Thätigkeit in unserm kleinen Kreise in ein Schema zu bringen, und will die Gesellschaft bewegen, die einzelnen Notizen auszuarbeiten.*<sup>624</sup>

Es ist gut denkbar, dass Goethe, aufgrund seiner direkten Teilnahme an den Bauprojekten, die Entwicklung der Baukunstbetrachtungen für sich beansprucht. Da seit einiger Zeit Baumaßnahmen am Römischen Haus unternommen werden, die nicht nach Goethes Geschmack sind,<sup>625</sup> hat er auch allen Grund, überzeugende Maximen aufzustellen, die seine Architekturästhetik bestätigen.

Dass Goethe damit wohl wenig Erfolg hat, bezeugt sein verbitterter und ironischer Brief an Meyer vom 25. Januar 1796:

*„Des Bauens und Anlegens aus dem Stegereife und ohne Riß und Plan ist kein Ende, man fürchtet sich vor einer großen Idee, die auszuführen und vor einer großen Summe, die auszugeben ist; aber eben diese Summe nach und nach für Anstalten zu verzetteln die man am Ende gern wieder wegkaufte, muß unglaublich reizend seyn. So will es das unerbittliche Schicksal der Menschen und dabey mags denn auch bleiben.*<sup>626</sup>

Ein halbes Jahr später beklagt er sich in dem bereits erwähnten Brief an Meyer über die inzwischen realisierten Anbauten des Römischen Hauses.<sup>627</sup>

Es scheint nicht unwahrscheinlich, dass Goethe seinen ‚Baukunst‘-Aufsatz für die Weimarer Freitagsgesellschaft formuliert, um die Vollendung des Römischen Hauses nach seinen Vorstellungen garantieren zu können und etwaige Planänderungen zu unterbinden. Der Misserfolg, der ihm hierbei widerfährt, mag erklären, warum der Aufsatz Fragment geblieben ist und zu Goethes Lebzeiten nicht publiziert wird.<sup>628</sup> Es stellt sich jedoch die Frage, ob, wenn das Angenommene zutrifft, Goethe gegenüber Meyer, der ja selbst einige Zeit die Bautätigkeit am Römischen Haus überwacht hat und abwesendes Mitglied der Freitagsgesellschaft ist,<sup>629</sup> von einem äußeren Anlass gesprochen haben würde, ohne sich anschließend genauer auszudrücken. Die Arbeiten am zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz sind in drei Entwicklungsstufen überliefert. Am 29. Oktober 1795 verfasst Goethe ein erstes stichpunktartiges Schema seiner Gedanken.<sup>630</sup> Drei Tage später berichtet er Schiller, in dem oben zitierten Brief, von seinen architektonischen Betrachtungen. In den folgenden Tagen arbeitet Goethe an seinem Schema weiter; er leiht sich am 2. November 1795 die ersten beiden Bände von Weinligs ‚Briefe über Rom‘, Fueßlis ‚Allgemeines Künstlerlexikon‘ und Labaccos ‚Libro Appartemente Architettura‘ und am 4. November 1795 Serlios ‚Tutte l`Opere d`Architettura‘ und eine deutsche Teilübersetzung von Scamozzis ‚Idea della Architettura‘ aus der Herzoglichen Bibliothek aus.<sup>631</sup> Bis zum 5.

---

<sup>624</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5397.

<sup>625</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>626</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5442.

<sup>627</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5641.

<sup>628</sup> Erste Veröffentlichung des ‚Baukunst‘-Aufsatzes 1896 im Rahmen der großen Weimarer Sophien- Ausgabe.

<sup>629</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>630</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 117f.

<sup>631</sup> Vgl. Keudell, Elise von: Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek, Herman Böhlau Nachfolger, Weimar 1931.

November hat Goethe eine erste ausformulierte Version geschrieben,<sup>632</sup> welche er für die folgenden Tage mit nach Jena nimmt, um sie Schiller, dessen Geburtstag gefeiert werden soll, vorzulesen und mit ihm darüber zu diskutieren.<sup>633</sup> Nach seiner Rückkunft schreibt Goethe am 16. November 1795 besagten Brief an Meyer und berichtet ihm, dass Schiller mit seinem ersten Entwurf der Baukunstbetrachtungen zufrieden gewesen sei und er nun seine Arbeit zu bereinigen denke, bevor der Aufsatz auch ihm, Meyer, zur Begutachtung vorgelegt werde.<sup>634</sup>

In den folgenden Wochen wird Goethe die letzte Version seines ‚Baukunst‘-Aufsatzes formuliert haben. Am 3. Januar 1796 schreibt Goethe an Meyer, dass er sich weiterhin mit den alten Büchern der Baukunst auseinandergesetzt habe.<sup>635</sup> Spätestens zur Zeit seines verbittert ironischen Briefes an Meyer vom 25. Januar 1796 wird Goethe die Arbeit jedoch abgebrochen und die Unterlagen in seine Italienmappe einsortiert haben.

Der Aufsatz selbst, in seiner endgültigen Gestalt, setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Im ersten Abschnitt wird mittels Deduktion ein architekturtheoretisches Begriffssystem aufgestellt, welches im zweiten Abschnitt anhand verschiedener Beispiele aus der Architekturgeschichte im Einzelnen erklärt bzw. veranschaulicht werden soll.<sup>636</sup>

Im ersten Teil definiert Goethe die Architektur als eine Verbindung von Materialität und Zweckmäßigkeit. Im Folgenden wird diese Zweckmäßigkeit in drei aufeinander aufbauende Stufen – Notwendig- bzw. Nützlichkeit, sinnliche Harmonie und poetische Fiktion – unterteilt.<sup>637</sup> Es wird allgemein behauptet, dass Goethe mit diesem Begriffssystem auf der vitruvianischen Trias von Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit aufbaut und sich somit im Rahmen der traditionellen Architekturtheorie bewegt.<sup>638</sup> Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Goethe weit vielschichtiger ganz verschiedene Quellen aus Architekturtheorie und Philosophie nutzt und für sich umformuliert, wie im Theoriekapitel zu zeigen sein wird. Herbert von Einem hat bemerkt, dass Goethe zwar eine vitruvianisch anmutende Dreiteilung benutzt, inhaltlich aber ganz eigene Wege geht und bereits im Bereich der sinnlichen Harmonie die Tradition vollends verlässt.<sup>639</sup> Denn die Bewegung durch den Raum als Grundbedingung einer Architekturkritik ist ebenso neuartig wie die Verwendung poetischer Prinzipien im höchsten Zweck, um die sinnliche Wirkung der Baukunst ins Geistige steigern zu können. Nicht zu Unrecht hat Herman Meyer behauptet, dass es sich bei der Lehre von der Fiktion, wie sie Goethe im höchsten Zweck der Baukunst andeutet, um den Kardinalpunkt seiner klassischen Schönheitslehre handele.<sup>640</sup> In wie fern zeitgenössische Anregungen Goethe hierbei und im Allgemeinen beeinflusst haben und

---

<sup>632</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 119f.

<sup>633</sup> Schiller berichtet Wilhelm von Humboldt von dieser Diskussion: Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 28087ff.

<sup>634</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5374f.

<sup>635</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5423ff.

<sup>636</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 107ff.

<sup>637</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 107ff.

<sup>638</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 72; Forssman 2000, S. 16.

<sup>639</sup> Vgl. Einem 1972, S. 103.

<sup>640</sup> Vgl. Meyer 1953, S. 288f.

wie die einzelnen Gedanken in Goethes Begriffskosmos zu verorten sind, wird im vierten Kapitel der Arbeit untersucht.

Der anschließende zweite Teil ist Fragment geblieben, und es lässt sich schwer sagen, an welche Beispiele Goethe neben den aufgeführten Bauten noch gedacht haben mag. Es ist auf den ersten Blick nicht immer ersichtlich, wie diese Beispiele aus der Architekturgeschichte in das zuvor erstellte Begriffssystem einzuordnen sind. Des Weiteren bleibt unklar, in wie fern eine historische Entwicklung der Baustile mit der Steigerung des Zweckbegriffes parallel verläuft.

Unabhängig vom äußeren Anlass ist es Goethe mit diesem Aufsatz gelungen, seine Architekturästhetik schriftlich zu fixieren. Das hat Auswirkungen auf seinen Architekturgeschmack und sein allgemeines Kunstverständnis. Wie aus den Reisebemerkungen dieser Jahre bereits zu ersehen ist,<sup>641</sup> weiß Goethe seine einmal aufgestellten Maximen zur Architekturbeurteilung auf verschiedene Weise konsequent anzuwenden.

Der ‚Baukunst‘-Aufsatz von 1795 stellt somit einen Fixpunkt in Goethes lebenslanger Beschäftigung mit Baukunst dar, von welchem aus, wie bereits angeführt,<sup>642</sup> die architekturtheoretische Untersuchung im vierten Kapitel beginnt.

### 3.5.5 Weitere architektonische Studien

Als Goethe nach der großen Italienreise wieder seinen Dienst unter dem Weimarer Herzog aufnimmt, sind seine Tätigkeiten vielfältig. Neben der Beteiligung an den diversen Bauprojekten<sup>643</sup> übernimmt er die Leitung des Weimarer Hoftheaters, schreibt seine ‚Metamorphose der Pflanzen‘ und ist ab 1791 alljährlich mit dem Herzog auf verschiedenen Kriegszügen gegen Frankreich unterwegs.<sup>644</sup>

Erst ab dem Jahr 1794 kehrt eine gewisse äußere Ruhe ein, die Goethe die Gelegenheit bietet, sich mit vielfältigen Studien zu befassen. Im Januar leiht er sich zum Beispiel aus der Herzoglichen Bibliothek ‚Les Ruines plus beaux Monuments de la Grece‘ von Julien-David LeRoy zu nicht näher bestimmbarren Zwecken aus.<sup>645</sup> Im Juni des gleichen Jahres beginnt die Zusammenarbeit mit Friedrich Schiller für dessen Journal ‚Die Horen‘, die eine regelrechte Explosion an dichterischen und ästhetisch-theoretischen Produktionen auslöst.

Ein Jahr später, im Herbst 1795, nachdem Goethe in sein frisch umgebautes Haus am Frauenplan eingezogen ist,<sup>646</sup> beginnen intensive architektonische Studien, deren erstes Resultat der oben beschriebene ‚Baukunst‘-Aufsatz ist.<sup>647</sup> Auch wenn diese Studie vermutlich zunächst

---

<sup>641</sup> Vgl. Kapitel 3.5.3.

<sup>642</sup> Vgl. Schlussbemerkung Kapitel 3.5.3

<sup>643</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>644</sup> 1791 in Schlesien, 1792 in Frankreich und 1793 in Süddeutschland (Mainz).

<sup>645</sup> Vgl. Keudell 1931; gleiches Werk leiht sich Goethe erneut am 11. Juli 1798 aus.

<sup>646</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>647</sup> Vgl. Kapitel 3.5.4.

nicht für das geplante Italienprojekt unternommen wird, erweitert Goethe im Anschluss seine architektonischen Untersuchungen mit deutlichem Italienbezug. Am Briefwechsel mit Heinrich Meyer, der zu dieser Zeit bereits wieder in Italien weilt, ist diese Entwicklung nachzuvollziehen.

Bereits im Brief vom 16. November 1795 berichtet Goethe, dass er sich neben seinem ‚Baukunst‘-Aufsatz auch mit antiken Altertümern befasst.<sup>648</sup> Meyer wird gebeten, nach Möglichkeit Palladios Buch über die Altertümer Roms - ‚Le Antichita die Roma‘ – zu erwerben.<sup>649</sup> In Serlios Traktat will Goethe *„Risse verschiedener merkwürdiger Ruinen“*<sup>650</sup> entdeckt haben.

Des Weiteren interessiert ihn die Geschichte der Peterskirche; *„mehr als jemahls“*,<sup>651</sup> wie er an Meyer schreibt. In diesem Zusammenhang sind auch die Bauten Bramantes wieder ins Blickfeld gerückt. In Italien hat Goethe kein nachweisbares Interesse an den Gebäuden des Renaissancebaumeisters gezeigt; nun bittet er Meyer, *„auf alles, was von Bramante sich auffinden ließe, [...] aufmerksam zu seyn“*<sup>652</sup>.

Am 12. Dezember 1795 antwortet Meyer auf Goethes Brief und berichtet, dass er in Rom verschiedene Baukünstler nach einem Werk über die Geschichte der Peterskirche befragt habe. Es gäbe zwar eines, dieses wäre jedoch sehr rar und nicht so leicht zu besorgen.<sup>653</sup>

Am 30. Dezember 1795 schreibt Goethe an Meyer, dass er weiter in den alten Büchern der Baukunst studiert habe.<sup>654</sup> Seine anschließenden Ausführungen über Serlios, Palladios und Scamozzis Traktate<sup>655</sup> lassen darauf schließen, dass diese Studien in die Sphäre des ‚Baukunst‘-Aufsatzes gehören. Offensichtlich vermischen sich spätestens zu diesem Zeitpunkt italienische und „weimarische“ Architekturstudien miteinander; vermutlich ist Goethe mit dem Fragment gebliebenen architekturhistorischen Teil seines Aufsatzes beschäftigt.

Am 12. Februar 1796 berichtet Meyer, dass seine architektonischen Studien in Rom bisher auf das Ausmessen der *„besten Treppen“*<sup>656</sup> beschränkt gewesen sei. Da die Treppe ein architektonisches Lieblingselement Goethes ist, wäre es gut vorstellbar, dass dieses Aufmaß in Goethes Auftrag von Meyer erledigt wird.

Währenddessen hat Goethe seine Studien über antike Architektur auf Griechenland ausgeweitet. In einem Brief vom 9. März 1796 berichtet er Meyer, dass er demnächst über das Parthenon und

---

<sup>648</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5374.

<sup>649</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5374.

<sup>650</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5375.

<sup>651</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5375.

<sup>652</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5375.

<sup>653</sup> Vgl. Goethe 1917, S. 163.

<sup>654</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5423.

<sup>655</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5423f.

<sup>656</sup> Goethe 1917, S. 198.

atheniensische Architektur im Allgemeinen schreiben werde.<sup>657</sup> Etwaige Aufzeichnungen hierüber haben sich, wenn es sie überhaupt gegeben hat, nicht erhalten.

Im Juli 1796 verzeichnet Goethe in sein Tagebuch, dass er sich mit „*Serlios Lehre von den Diagonalen*“<sup>658</sup> und schlicht mit „*Architektur*“<sup>659</sup> befasst hat.

Danach beendet Goethe seine intensiven Architekturstudien. Doch ist er in dieser Zeit und in den folgenden Monaten sehr sensibel für architektonische Probleme und Fragestellungen.

Als Schiller am 13. September 1795 etwa nach einer bestimmten Brücke in Vicenza fragt, um einen Hexameter korrekt ausführen zu können,<sup>660</sup> antwortet Goethe mit der Erhabenheit eines Palladiokenners und korrigiert Schillers ungenaue Informationen ausführlich.<sup>661</sup>

Am 8. Februar 1796 schreibt Goethe an Meyer, dass er zu einer Oper drei Hintergrunddekorationen entworfen habe.<sup>662</sup> Zwei davon sind architektonischen Inhalts. Die Erste soll den Ursprung der Baukunst anhand eines Bauernhofes darstellen und die dritte Dekoration zeigt eine Komposition einer gewundenen und gezierten Säule.<sup>663</sup> Resigniert bemerkt Goethe im Anschluss, dass er auf solche Weise versuche, der kunstlosen und alltäglichen Welt einiger Maßen Sinn zu geben.<sup>664</sup> Das würde gut zu der These passen, Goethe habe mit seinem ‚Baukunst‘-Aufsatz erfolglos versucht, die Weimarer Hofgesellschaft architekturästhetisch zu erziehen.

Im Januar 1797 bittet der Jenaer Arzt Gabriel Jonathan Schleusner um eine Anleitung zum Aufbau einer Bibliothek zur Baukunst. Am 22. Februar 1797 antwortet Goethe mit einem kleinen Aufsatz, der gleichzeitig Einblick auf den architekturtheoretischen Horizont des Dichters gewährt.<sup>665</sup> Als Grundlage empfiehlt er eine Reihe Bücher, welche sich mit antiker, besonders griechischer Baukunst befassen. Dieses Thema hatte Goethe selbst wenige Monate zuvor noch interessiert. Nun empfiehlt er Stieglitz` ‚Geschichte der Baukunst der Alten‘, das er sich wohl 1792 selbst zugelegt hat, LeRoys, Houels, Piranesis und Labaccos Darstellungen der antiken Baudenkmäler und, natürlich, Vitruv in der in Dessau zu erwerbenden Übersetzung von Rode.<sup>666</sup> Es folgt eine Übersicht über verschiedene Renaissancetraktate. Als erstes nennt Goethe Serlio, mit diesem hat er sich wenige Monate zuvor noch beschäftigt, dann Palladio, Scamozzi und schließlich Vignola,<sup>667</sup> dessen Traktat Goethe kennt und sich vier Monate später selbst

---

<sup>657</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5484.

<sup>658</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23892.

<sup>659</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23893.

<sup>660</sup> Vgl. Goethe 1905, S. 109.

<sup>661</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5329.

<sup>662</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5460.

<sup>663</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5460f.

<sup>664</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5461.

<sup>665</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5912ff.

<sup>666</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5913ff.

<sup>667</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5916f.

zulegt. Im Anschluss werden Renaissancearchitekten aufgezählt: Brunelleschi, Alberti, von dessen Schriften Goethe keine Kenntnis hat, Michelozzo, Cronaca und Bramante.<sup>668</sup>

In diesem Zusammenhang empfiehlt er auch das besagte Buch über die Geschichte der Peterskirche und Weinligs ‚Briefe über Rom‘,<sup>669</sup> welche er für seine eigenen Studien aus der Herzoglichen Bibliothek ausgeliehen hat.

Zum Schluss werden einige französische Autoren aufgezählt; allen voran Francois Blondel, wobei auch an dieser Stelle unklar bleibt, welchen Blondel Goethe meint, dann Laugier, dessen Werke Goethe inzwischen besitzt, und das Werk über die Altertümer von Clerisseau,<sup>670</sup> mit welchem Goethe wenige Jahre zuvor noch in Briefkontakt bezüglich des Weimarer Schlossbaus stand.

Über die ägyptischen Altertümer, so Goethe, solle man sich abschließend so kostengünstig als möglich informieren.<sup>671</sup> Das ist eine erstaunliche Abwertung der ägyptischen Baukunst wenn man bedenkt, dass Goethe in Italien begeistert die Kupferstiche von Cassas betrachtet hat.<sup>672</sup>

Am Ende seines Aufsatzes fügt Goethe die Bemerkung ein, dass diese Ausführungen nur im Stegreif geschrieben seien und verspricht, die exakten Titel der Werke nachzureichen.<sup>673</sup>

Spätestens im Juni 1797 ist Goethe endlich im Besitz des Werkes über die Geschichte der Peterskirche. Er beschäftigt sich mehrere Tage mit diesem Buch<sup>674</sup> und zieht sich stichpunktartig den Inhalt heraus.<sup>675</sup>

Damit ist die Phase der Architekturstudien im Zusammenhang mit dem ‚Baukunst‘-Aufsatz von 1795, welche mit einer Unmenge von Architekturzeichnungen von Goethes Hand verbunden ist,<sup>676</sup> endgültig abgeschlossen. Kurze Zeit später bricht der Dichter zu seiner dritten Reise in die Schweiz auf.<sup>677</sup>

Zwei Jahre danach, im Frühjahr 1799, beschäftigt sich Goethe im Zusammenhang mit allgemeinen Kunstbetrachtungen erneut mit Architektur.

Im April wird Meyers Aufsatzfolge ‚Über Lehranstalten zugunsten der bildenden Künste‘ von Goethe korrigiert, bevor sie in den ‚Propyläen‘ veröffentlicht werden.<sup>678</sup> Die eingefügten

---

<sup>668</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5917f.

<sup>669</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5918.

<sup>670</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5918f.

<sup>671</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5919.

<sup>672</sup> Vgl. Kapitel 3.4.5.

<sup>673</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5919.

<sup>674</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23929 und 23930.

<sup>675</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 126f. und Anmerkung auf S. 774. Dort wird vermutet, da es zwei Versionen der Notizen gibt, dass Goethe das Bonanni- Werk bereits 1795/96 besessen habe. Das scheint mir unwahrscheinlich, da Goethe im Aufsatz zur Anlage einer architektonischen Bibliothek zwar von einem Werk über die Geschichte der Peterskirche spricht, nicht jedoch den Autor nennt. Da er sich Monate zuvor und danach nachweislich mit diesem Thema beschäftigt hat, wäre ihm der Name des Autors eines solchen Buches wohl nicht entfallen.

<sup>676</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, 1967 – 1973, Band 4 B, Zeichnungen: 95 bis 114, 116, 117 bis 119, 125, 126, 133 und Band 6 A, Zeichnungen: 153 bis 157, 206 bis 210.

<sup>677</sup> Vgl. Kapitel 3.5.3.

<sup>678</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 854.

Absätze sind in den Goethe- Werkausgaben unter dem Titel ‚Zur Kunst und Baukunst des Mittelalters‘ gesondert veröffentlicht worden.<sup>679</sup> Die zweite von Goethe eingefügte Bemerkung:

*„Wer fühlte wohl je in einem barbarischen Gebäude, in den düstern Gängen einer gotischen Kirche, eines Schlosses jener Zeit sein Gemüt zu einer freien, tätigen Heiterkeit gestimmt“<sup>680</sup>*

entspricht mit dem Zusammendenken von ethischer Wirkung und architekturästhetischer Qualität ganz seinem Architekturverständnis jener Jahre. Weit umfassender hat sich Goethe einen Monat später, im Zusammenhang mit den gemeinsam mit Meyer und Schiller entworfenen Schemen über den Dilettantismus, mit Architektur beschäftigt. Ohne Zweifel ist er von den Dreien der kenntnisreichste Kritiker in architektonischen Dingen gewesen, weshalb die Ausführungen zur Architektur größtenteils Goethe zugeschrieben werden können. Da er selbst als Dilettant Baukunst betrieben hat und sich dessen auch bewusst ist, kann das Schema zum Dilettantismus in der Baukunst auch als kritische Selbstanalyse bezeichnet werden. Das für die Architektur umfassendste Schema, welches alle vorigen inhaltlich mit einschließt, ist auf den 21. Mai 1799 datiert.

Zunächst wird die Architektur in gedanklicher Verwandtschaft zum zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz als eine Kunst definiert, die *„aus einfachen Elementen (senkrechten, waagrechten Linien etc.) und ohne organische Bedingungen ein schönes Gebild“<sup>681</sup>* hervorbringt und dadurch *„am schnellsten und unmittelbarsten von der Materie zur Form, vom Stoff zur Erscheinung“<sup>682</sup>* führt, welches *„der höchsten Anlage im Menschen“<sup>683</sup>* entspricht. Damit erwecke die Architektur auch im Dilettanten *„den Sinn fürs Erhabene“<sup>684</sup>*, welcher der Baukunst grundsätzlich näher liege als das Schöne. Den größten Nachteil in einer laienhaften Beschäftigung mit Architektur sieht Goethe in der Unfähigkeit des Dilettanten, den richtigen Charakter zu treffen. Stattdessen würde dieser in seinen Entwürfen immer dazu neigen, in das Magere oder Plumpe oder Leere des zeitgenössischen Geschmacks zu verfallen. Das würde unweigerlich in Phantastereien ausarten, welches gerade in der Architektur, bei der ein schöner Zweck erfüllt werden müsse, äußerst schädlich sei, da dadurch auch den physischen Zwecken Brauchbarkeit und Bequemlichkeit geschadet würde.<sup>685</sup> Und weiter: *„Ein Architekturwerk aber, das nur durch die Schönheit Existenz hat, ist völlig null, wenn es diese verfehlt.“<sup>686</sup>*

Zweifelsohne ist Goethe überzeugt, dass seine Architekturentwürfe und -phantasien auf Zweckmäßigkeit gegründet sind und sich bis ins Erhabene der Baukunst steigern – das hat ihm zu diesem Zeitpunkt die Praxis bereits bewiesen. Es wird hier jedoch deutlich, dass er sich der Gefahren durchaus bewusst gewesen ist, wenn Baukunst allein laienhaft betrieben wird. In den

---

<sup>679</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 308f.

<sup>680</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 308.

<sup>681</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>682</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>683</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>684</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>685</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>686</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

wichtigsten Phasen der Bauprojekte hat Goethe deshalb immer einen „professionellen“ Architekten zur Seite.

Im weiteren Verlauf des Schemas wird ein weiterer Nutzen aus der Beschäftigung mit Architektur hervorgehoben, der wie kein zweiter Gedanke Goethes allgemeinästhetische Betrachtungen dieser Zeit bestimmt hat: „*Architektur macht gesitteter.*“<sup>687</sup> Und zwar in Regionen, die keine andere Kunst erreicht, weil nur die Baukunst auch dem rohen Menschen durch ihre physischen Zwecke gegenüberträte. Das Problem des Baudilettantismus sei nun genau in dieser Sonderposition der Architektur begründet, da es den Menschen so nicht erziehen könne und doch durch ihre Dauerhaftigkeit der Objekte lange Zeit wirken würde.<sup>688</sup>

Die Schemen zu einer Abhandlung über den Dilettantismus sind nie über die tabellarischen und stichpunktartigen Vorstudien hinausgelangt. Im Bereich der dilettantischen Baukunst zeigt sich jedoch die Geschlossenheit des architekturtheoretischen Gedankensystems, welches Goethe in den zehn Jahren nach seiner Italienfahrt entwickelt hat.

Auch die zweite Phase der Architekturbeschäftigung um 1800 geht mit vergleichsweise vielen Architekturzeichnungen einher.<sup>689</sup>

Neben seinen eigenen Studien nimmt Goethe in dieser Phase des erhöhten Architekturinteresses gelegentlich Anteil an zeitgenössischen Architekturpublikationen.

Seine größte, wenn auch distanzierte Aufmerksamkeit gilt hierbei den Schriften und Argumenten seines ehemaligen römischen Cicerone Aloys Hirt.<sup>690</sup>

Als Goethe 1786 Rom erreicht und sich von Hirt die Altertümer zeigen lässt, ist dieser ihm keiner Unbekannter mehr; denn Hirt veröffentlicht seit 1785 regelmäßig in Wielands ‚Teutschem Merkur‘ seine ‚Briefe aus Rom‘. Nach Goethes Rückkehr empfiehlt er Hirt<sup>691</sup> an Herder und an die Herzogin Mutter Anna Amalia weiter, welche im Begriff sind, selbst nach Rom zu fahren.

Der einmal geknüpfte Kontakt bleibt über die Jahre erhalten und intensiviert sich mit Meyers Ankunft in Rom Ende 1795. In einem Brief vom 12. Februar 1796 berichtet Meyer aus Rom:

*„Hirt, der arme Hirt wird [...] mit einem Werk über die Baukunst [...] seinen Ruhm unwiederbringlich zu Grunde richten: er bemüht sich darin, alle Ordnungen und Glieder der Gebäude aus der uranfänglichen Holzconstruction herzuleiten.“*<sup>692</sup>

Diese Herleitung wäre noch im Einklang mit Goethes Architekturauffassung von 1788 gewesen, als dieser seinen ersten ‚Baukunst‘-Aufsatz schreibt und, wohl unter dem Einfluss Hirts, einen ähnlichen Zusammenhang zur Entstehung der architektonischen Formen postuliert.<sup>693</sup> Seit

---

<sup>687</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>688</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>689</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, 1967 – 1973, Band 4 B, Zeichnung: 91 bis 94, 122 bis 124, 127, 128.

<sup>690</sup> Vgl. Kapitel 3.4.3.

<sup>691</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 4335.

<sup>692</sup> Goethe 1917, S. 199.

<sup>693</sup> Vgl. Kapitel 3.5.1.

seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz kann eine derart einseitige Erklärung nicht mehr in Goethes Sinne sein. Doch der Diplomat Goethe, der Hirt als Autor für Schillers ‚Horen‘ gewinnen will, gibt sich demokratisch. Am 9. März 1796 antwortet er Meyer:

*„Die fixen Ideen, welche der gute Hirt schon so ein Dutzend Jahre nährt, mögen denn freylich etwas steif und trocken geworden seyn, Mannigfaltigkeit des eignen Geistes und Biagsamkeit gegen fremde Gegenstände sind niemals seine Eigenschaften gewesen.“<sup>694</sup>*

Im gleichen Jahr tritt Aloys Hirt seine Rückreise aus Italien an und macht, wie gut sieben Jahre zuvor Karl Philipp Moritz, Station in Weimar. Am 28. Juni 1797 verzeichnet Goethe in sein Tagebuch die Ankunft Hirts.<sup>695</sup> Gemeinsam werden die Baustellen am Weimarer Schloss und am Römischen Haus besichtigt.<sup>696</sup> Abends trifft man sich in größerer Runde und diskutiert über Kunst- und Architekturtheorie.<sup>697</sup> Dabei sind Hirts Ansichten oft Ausgangspunkt teilweise heftiger Diskussionen, welche Goethe dann in seiner Kunstnovelle ‚Der Sammler und die Seinigen‘<sup>698</sup> humorvoll poetisch verarbeitet. Trotz der absehbaren Meinungsverschiedenheiten ist man sich bewusst, die gleichen Ziele zu verfolgen, so dass Hirt drei Aufsätze,<sup>699</sup> die seine, ein Jahr zuvor von Meyer bereits skeptisch beurteilten, ästhetischen Ansichten beinhalten, zur Veröffentlichung in Schillers ‚Horen‘ zurücklässt.<sup>700</sup>

Im Anschluss fährt Hirt nach Berlin, beteiligt sich an der Gründung der Bauakademie und lehrt dort Baugeschichte. 1799 verfasst er den Aufsatz ‚Ueber die toscanische Bauart nach Vitruv‘<sup>701</sup> und sendet diesen sogleich an Goethe, der sich dafür bedankt und, ungeachtet der immer noch vorhandenen ästhetischen Meinungsdivergenzen, sein Interesse am großen Werk über die Baukunst, von dem Meyer schon berichtet hat, erneuert.<sup>702</sup> Dabei versucht er Hirts Ansichten derart umzuformen, dass sie seinen Vorstellungen entsprechen:

*„Wie sich die organische Natur zur bildenden Kunst verhält, so verhält sich der Begriff der Construction zur Architektur, und es ist nothwendig und löblich beyde Fundamente recht fest zu gründen, wenn das darauf gebaute nicht schwanken soll.“<sup>703</sup>*

Auch wenn Goethe Hirts Terminus der Konstruktion benutzt, wird aus dem Gleichnis mit der bildenden Kunst doch deutlich, dass der Inhalt dieses Begriffes mehr auf die eigene Architekturtheorie des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes bzw. den Dilettantismusschemen zielt als auf Hirts Grundmaxime einer Nachahmung von Holzkonstruktionen.

---

<sup>694</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 5483f.

<sup>695</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23930.

<sup>696</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23930f.

<sup>697</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 23930f.

<sup>698</sup> In der Figur des ‚Charakteristikens‘ will man die Person Aloys Hirts und im ‚Oheim‘ die Goethes erkannt haben. Vgl. Costazza, Alessandro: Das ‚Charakteristische‘ als ästhetische Kategorie der Deutschen Klassik, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Stuttgart 1998, S. 83ff.

<sup>699</sup> ‚Versuch über das Kunstschöne‘ (7. Stück), ‚Laokoon‘ (10. Stück), ‚Nachtrag über Laokoon‘ (12. Stück).

<sup>700</sup> Der dritte Aufsatz ‚Nachtrag über Laokoon‘ ist eine Antwort Hirts auf Goethes ‚Laokoon‘- Aufsatz.

<sup>701</sup> Vgl. Zimmer, Jürgen: Nachrichten über Aloys Hirt und Bibliographie seiner gedruckten Schriften, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin 1999, S. 173.

<sup>702</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 7216.

<sup>703</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 7216.

Im Laufe der folgenden Jahre erhält Goethe immer wieder Aufsätze architektonischen Inhalts von Aloys Hirt.<sup>704</sup> In einem Brief vom 3. November 1806 bedankt sich Goethe allgemein für die Übersendung der verschiedenen Schriften und erwähnt das angenehme Studium derselben.<sup>705</sup> Anhand von Goethes Aufzeichnungen lässt sich für diesen Zeitraum jedoch kein Interesse an Hirts architektonischen Aufsätzen nachweisen. Erst nachdem ihm Hirt am 31. Mai 1809 sein lang erwartetes Architektur-Kompendium ‚Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten‘ sendet,<sup>706</sup> finden sich in den folgenden zwei Jahren Tagebucheinträge, die ein gelegentliches Studium dieses Werkes bekunden.<sup>707</sup> In den ‚Tag- und Jahreshften‘ heißt es unter dem Jahr 1809 lapidar:

„Hirts Werk über die Baukunst forderte zu neuer Aufmerksamkeit und Teilnahme in diesem Fache [...]“<sup>708</sup>

Offensichtlich wertet Goethe die Arbeitsleistung und die gedankliche Anregung höher als die Qualität der postulierten Thesen.

Am 17. Februar 1802 sendet auch der Berliner Architekt Ludwig Friedrich Catel seine Abhandlung ‚Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser‘ mit der Bitte um Kenntnisnahme an Goethe.<sup>709</sup> Es kann kein Zufall sein, dass dies gerade zu einem Zeitpunkt geschieht, da Goethe mit dem Bau des Lauchstädter Theaters beschäftigt und Catels Bruder darüber hinaus als Stuckateur am Weimarer Schlossbau angestellt ist.<sup>710</sup> Offensichtlich verspricht sich Catel ein durch äußere Umstände verursachtes erhöhtes Interesse an Publikationen zum Theaterbau und damit eine mögliche Propagierung durch Goethe.

Es lässt sich hingegen nicht nachweisen, dass Goethe sich mit diesem oder Catels zweitem, 1808 übersandten Werk ‚Über die zweckmässige Organisation des öffentlichen Bauwesen in einem Staat...‘<sup>711</sup> je beschäftigt hat.

Anders ist es mit einer Publikation des Karlsruher Architekten Johann Jakob Friedrich Weinbrenners; dieser ist mit Meyer seit dessen zweitem Italienaufenthalt gut befreundet und steht damit seit Jahren indirekt auch mit Goethe in Kontakt.<sup>712</sup> Als Goethe im Oktober 1809 Weinbrenners kleine Abhandlung ‚Über die Theater in architectonischer Hinsicht‘ erhält, welche den Hoftheaterbau in Karlsruhe zum Inhalt hat, ist er sogleich interessiert und schreibt an Knebel, dass dieses Unternehmen alle Aufmerksamkeit und Achtung verdiene.<sup>713</sup> Von

---

<sup>704</sup> 1801 ‚Ueber den zweiten Abschnitt des IV. Buches von Vitruv‘ und 1802 ‚Briefe an den Architekten – Herrn H.C. Genelli –, Vgl. Ruppert 1958, S.208.

<sup>705</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 9119.

<sup>706</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24685.

<sup>707</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24758, 24760 und 24852 (12. März 1810, 20. März 1810 und 17 März 1811).

<sup>708</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshfte“, S. 13045.

<sup>709</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 256.

<sup>710</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>711</sup> Vgl. Ruppert 1958, S. 342.

<sup>712</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 370ff.

<sup>713</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 10232.

Weinbrenners im gleichen Jahr veröffentlichten und Goethe zugesandten Schrift ‚Über die wesentlichen Theile der Säulen-Ordnungen und die jetzige Bauart der Italiener, Franzosen und Deutschen‘<sup>714</sup> findet sich hingegen kein Widerhall in Goethes Aufzeichnungen.

Im Jahr 1804 beginnt mit der Herausgabe von Winckelmanns Briefen an Hofrat Berendis, welche über die Herzogin Mutter Anna Amalia in Goethes Hände gelangt sind, eine weitere Phase architektonischer Studien. Diese sind jedoch weniger produktiver als vermehrt resümierender bzw. historischer Art.

Bereits 1799 plant Goethe die Herausgabe der Winckelmann- Briefe<sup>715</sup> und leiht sich, wohl in Vorbereitung dessen, Winckelmanns ‚Anmerkungen über die Baukunst der Alten‘ aus der herzoglichen Bibliothek aus.<sup>716</sup> Doch erst 1804 bis 1805 gelingt es ihm, gemeinsam mit Meyer, dem Weimarer Bibliothekar Karl Ludwig Fernow und dem Hallenser Professor Wolf, mit dem Goethe im Anschluss nach Helmstedt fährt, die Veröffentlichung unter dem Namen ‚Winckelmann und sein Jahrhundert‘ zu realisieren.<sup>717</sup> Den Briefen werden verschiedene Aufsätze der Herausgeber beigelegt. Goethe fertigt eine von drei ‚Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns‘ an, die sich in erster Linie mit dem Menschen Winckelmann auseinandersetzt.<sup>718</sup> Dabei vermischt Goethe eigene Thesen mit Fakten aus Winckelmanns Leben und produziert so gewissermaßen ein poetisches Drittes. Unter dem Kapitel ‚Kardinal Albani‘ beispielsweise wird die kuratorische Arbeit Winckelmanns mit den Eindrücken, die Goethe bei Betrachtung der pompejianischen Häuser hat, miteinander verbunden.<sup>719</sup>

Im Anschluss an diese Veröffentlichung wird eine Herausgabe des Gesamtwerkes projektiert. Ab 1808 erscheinen unter Fernows Regie regelmäßig Bände von ‚Winckelmanns Werken‘. Der erste Band enthält die Schriften zur Baukunst, und obwohl Goethe nicht genannt wird, ist er an dieser Veröffentlichung maßgeblich beteiligt. Offenbar ist ihm Winckelmanns Verständnis von antiker Baukunst in dieser Zeit von besonderem Interesse. Im Februar 1805 leiht sich Goethe hierfür erneut Winckelmanns ‚Anmerkungen über die Baukunst der Alten‘ und drei Monate später Piranesis ‚Le Antichita Romane‘ aus.<sup>720</sup> Ein Jahr danach, am 19. Februar 1806, notiert Goethe in sein Tagebuch, dass er in Winckelmanns Baukunst gelesen habe.<sup>721</sup> Zur gleichen Zeit nimmt er Kontakt mit Johann Friedrich Blumenbach in Göttingen auf.<sup>722</sup> Dessen Sohn, Eduard Blumenbach, besitzt nämlich ein Originalmanuskript Winckelmanns, welches später als ‚Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten‘ bezeichnet

---

<sup>714</sup> Vgl. Ruppert 1958, S. 349.

<sup>715</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Band 12, Anmerkung S. 609.

<sup>716</sup> Vgl. Keudell 1931.

<sup>717</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Band 12, Anmerkung S. 609.

<sup>718</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Band 12, Anmerkung S. 609.

<sup>719</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Winckelmann“, S. 8633.

<sup>720</sup> Vgl. Keudell 1931.

<sup>721</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24345.

<sup>722</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24345.

wird. Obwohl Goethe eine Abschrift davon besitzt, bittet er in einem Brief vom 23. Februar 1807 um die Übersendung des Originals, um eine korrekte Veröffentlichung im geplanten ersten Band garantieren zu können.<sup>723</sup>

Die erneute Beschäftigung mit Winckelmanns Baukunst rückt die Architektur allgemein wieder in Goethes Blickfeld. Unter dem 23. August 1808 beispielsweise steht im Tagebuch, dass über architektonisch-landschaftliche Gegenstände nachgedacht wurde.<sup>724</sup> In einem Brief vom 22. Juni 1808 an Karl Friedrich Zelter benutzt Goethe ein Architekturgeichnis, welches an seine italienischen Äußerungen über die Wende seiner ästhetischen Maximen erinnert:

*„Alle Künste, indem sie sich nur durch Ausüben und Denken, durch Praxis und Theorie, heraufarbeiten konnten, kommen wir vor wie Städte, deren Grund und Boden worauf sie erbaut sind, man nicht mehr entziffern kann. Felsen wurden weggesprengt, eben diese Steine zugehauen und Häuser daraus gebaut. Höhlen fand man sehr gelegen und bearbeitete sie zu Kellern. Wo der feste Grund ausging, grub und mauerte man ihn; ja vielleicht traf man gleich neben dem Urfelsen ein grundloses Sumpffleck, wo man Pfähle einrammen und Rost schlagen mußte. Wenn das nun alles fertig und bewohnbar ist, was läßt sich nun als Natur und was als Kunst ansprechen? Wo ist das Fundament und wo die Nachhülfe? Wo der Stoff, wo die Form?“<sup>725</sup>*

Offensichtlich ist diese Zeit eine Phase, in der Goethe wieder gern in architektonischen Begriffen und Zusammenhängen denkt und Architektur zeichnet.<sup>726</sup> Das wird auch an seinem gerade entstehenden Roman ‚Die Wahlverwandtschaften‘ deutlich, welcher, wie der Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘, der während der Architekturstudien-Phase in den 1790er Jahren beendet wird, mit architektonischen Gleichnissen und Motive durchsetzt ist.<sup>727</sup>

Dies würde auch das nachweisbare Interesse an Hirts Werk ‚Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten‘ erklären, welches Goethe wenig später übersandt bekommt. Zur gleichen Zeit, im Sommer 1809, notiert sich Goethe in sein Tagebuch, dass er mit Knebel über sein einstmaliges Lieblingsthema, den Bau der Peterskirche, diskutiert habe.<sup>728</sup>

Das neu erwachte Interesse an der Architekturgeschichte, welches sich zunächst nur auf die Antike und die Renaissance beschränkt, ist der ideale Nährboden für Sulpiz Boisserees Versuch, Goethe erneut für die Gotik begeistern zu können.<sup>729</sup> Es ist schwer vorstellbar, dass ihm dies zu einer anderen Zeit gelungen wäre.

### 3.5.6 Poesie und Baukunst II

Bereits die Beschreibung der Jugendzeit zeigt, dass, wann immer Goethe sich gedanklich mit Architektur befasst, auch die poetischen Produktionen Spuren dieser Gedankenarbeit

---

<sup>723</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 9196.

<sup>724</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24616.

<sup>725</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 9641f.

<sup>726</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, 1967 – 1973, Band 4 B, Zeichnungen: 173, 182, 189, 190 und Band 6 A, Zeichnungen: 168, 169 und Band 6 B, Zeichnungen: 207, 208.

<sup>727</sup> Vgl. Kapitel 3.5.6.

<sup>728</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche S. 24703.

<sup>729</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

aufweisen.<sup>730</sup> Es ist sogar anzunehmen, dass Goethe das Medium der Dichtung benutzt, um theoretische Probleme durchzuspielen, die ihn beschäftigen.

In dem gut zwanzig Jahre umfassenden Zeitraum, welcher hier als ‚produktive Phase‘ bezeichnet wird, finden sich drei Perioden, in denen sich Goethe, neben einer ununterbrochen andauernden baupraktischen Tätigkeit, mit Architektur theoretisch und zeichnerisch beschäftigt: die erste Phase beginnt mit den Arbeiten am zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz (Herbst 1795) und endet mit der Abfahrt zur dritten Schweizreise (Sommer 1797); die zweite Phase fällt in das Frühjahr 1799 und umfasst die Arbeiten an den Schemen zum Dilettantismus; die dritte Phase beginnt mit der Veröffentlichung der Winckelmann- Werke (1805) und endet mit dem Studium des Hauptwerkes von Aloys Hirt (1809 bis 1811).<sup>731</sup>

Es kann kein Zufall sein, dass sich genau zu diesen Phasen poetische Produktionen zuordnen lassen, die baukünstlerische Motive beinhalten oder architekturtheoretische Probleme diskutieren. Es spricht hingegen für Goethes Vielseitigkeit, dass die Spuren der Architekturbeschäftigung nicht in allen Arbeiten dieser Zeit zu finden sind. Das 1796 entstandene Epos ‚Hermann und Dorothea‘ ist beispielsweise gänzlich frei davon.

Die erste Arbeit, welche die Beschäftigung mit der Geschichte der Peterskirche scheinbar vorwegnimmt und mit den theoretischen Architekturstudien einhergeht, ist im Frühjahr oder Sommer 1795 entstanden und wird als ‚Märchen‘ in den ‚Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten‘ zur selben Zeit veröffentlicht.

Die Deutungen dieses Stückes sind bereits zu Goethes Lebzeiten vielseitig und der Autor hat sich wohlweislich gehütet, einen erklärenden Kommentar abzugeben. Es ist nicht Sinn der Arbeit, eine umfassende Interpretation des ‚Märchens‘ zu liefern; es wird lediglich auf einige architektonische Zusammenhänge hingewiesen, ohne den eigentlichen Plot und die handelnden Wesen genauer vorzustellen und zu verorten.

Das Märchen beginnt, indem sich zwei Irrlichter von einem Fährmann über einen Bach setzen lassen und ihm dafür Gold bieten. Dieser kann es nicht annehmen und vergräbt es deshalb unweit des Flusses in einer Schlangengrube. Das innen lebende Tier wird dadurch geweckt und beginnt begierig das Gold zu verschlucken. Sogleich leuchtet die goldgefütterte Schlange von innen heraus.<sup>732</sup> Dadurch ist sie in der Lage, auch unterirdisch zu sehen, und sie kriecht zu einem vergrabenen Gebäude, welches ihr schon durch den Tastsinn her bekannt ist.<sup>733</sup> Hierbei scheint die Hintansetzung des Visuellen, die Definition des eigentlichen Sinnes der Architektur, die Bewegung durch den Raum, wie sie wenig später im ‚Baukunst‘-Aufsatz gegeben werden wird, bereits vorwegzunehmen.

---

<sup>730</sup> Vgl. Kapitel 3.2.3.

<sup>731</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

<sup>732</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5652ff.

<sup>733</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5659f.

Das unterirdische Gebäude wird wenig beschrieben; auffallend sind nur vier Statuen, die symmetrisch im Innenraum angeordnet sind.<sup>734</sup> An dieser Stelle benutzt Goethe wechselweise die Wörter „*Dom*“,<sup>735</sup> „*Tempel*“<sup>736</sup> und „*Rotonde*“,<sup>737</sup> um das Gebäude zu bezeichnen. Aus den letzten beiden Begriffen ließe sich ableiten, dass es sich um eine poetische Fiktion der palladianischen Rotonda oder des römischen Pantheons handeln könnte – beides sind Zentralbauten, in denen sich symmetrisch vier Figuren anordnen lassen und haben Goethe in Italien nachweislich interessiert. Allein in Hinblick auf das Folgende scheint es ebenso gut möglich, dass die Peterskirche, im Entwurf von Bramante, hier Pate steht – das dem Grundriss zugrunde liegende griechische Kreuz bietet ebenfalls die Möglichkeit, vier Statuen symmetrisch anzuordnen; des Weiteren würden alle drei gewählten Gebäudebezeichnungen auf dieses Bauwerk zutreffen.

Nachdem die Handlung eine Weile fortschreitet, wird der „Tempel“, wie er jetzt kontinuierlich heißt, erneut, diesmal jedoch durch eine „große *eherne Pforte [...] mit einem goldenen Schloß*“,<sup>738</sup> von verschiedenen Wesen betreten. Die vorangegangenen Ereignisse bewirken nun beim erneuten Besuch ein Aufsteigen des unterirdischen Tempels an die Erdoberfläche. Dabei fließt erst Flusswasser durch die Kuppelöffnung, dann stürzt sogar die Hütte des Fährmannes durch das Kuppelauge in das Gebäude.<sup>739</sup> Die herumliegenden Balken und Trümmer werden durch eine magische Lampe beleuchtet, wodurch sie sich automatisch zu einem Altar zusammenfügen. Gleichzeitig ist eine der vier Statuen vernichtet worden.<sup>740</sup>

Den begonnenen Interpretationsansatz fortsetzend, könnte man dies Geschehen als dichterisch dargestellte Morphologie vom Bramante-Zentralbauentwurf zur Langbaurealisierung des Petersdomes unter Carlo Maderno bezeichnen. Die grundlegende Formbasis hat sich nicht verändert, aber durch die Wegnahme einer Statue hat das Gebäude eine Richtung bekommen, die Madernos Entwurf durch seinen geplanten Langhausanbau ebenfalls erreicht. Der Altar im Zentrum unter der Kuppel deutet eindeutig auf eine Kirche hin.

Danach verlassen die handelnden Wesen wieder das Gebäude und betreten den Vorplatz, welcher, und hier wird eindeutig, dass es sich um eine Darstellung des Petersdomes handelt, von Säulen gerahmt ist und in seinem Zentrum einen großen Obelisk aufweist.<sup>741</sup> Auch wird erwähnt, dass der Tempel durch geheime Hallen mit dem Königspalast verbunden ist<sup>742</sup> wie, so kann ergänzt werden, die Engelsburg mit dem Petersdom.

---

<sup>734</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5660f.

<sup>735</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5661.

<sup>736</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5661.

<sup>737</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5660.

<sup>738</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5691.

<sup>739</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5692f.

<sup>740</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5693f.

<sup>741</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5697 und 5701.

<sup>742</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5701.

Allerdings verwischt Goethe, wohl um das Märchenhafte nicht durch das Eindeutige zu zerstören, dieses klare Bild sogleich wieder, indem er an den säulenumrahmten Vorplatz des Tempels eine Brücke anstoßen lässt, die bis ins Detail einer von Palladio beschriebenen Steinbrücke gleicht.<sup>743</sup> Es wäre eine von ihm entworfene wunderschöne Brücke, so Palladio im 13. Kapitel des 3. Buches, die es verdient hätte, im Zentrum der größten und edelsten Städte Italiens gebaut zu werden.<sup>744</sup>

Wenn sie auch in der Realität nicht gebaut wurde, hat ihr Goethe doch an dieser Stelle ein Denkmal gesetzt und sie gewissermaßen poetisch errichtet.

So vielschichtig und vielseitig die Interpretationen des Märchens auch sein mögen, es ist wohl nicht abzustreiten, dass dem märchenhaften Tempel der römische Petersdom zugrunde liegt. Dieses wiedererwachte Interesse zum Zweck der Märchengestaltung könnte eine Erklärung sein, warum Goethe sich wenige Monate später in seinen architektonischen Studien, nachdem sein erster Reiseversuch gescheitert ist, so intensiv mit der Geschichte der Peterskirche und den Bauwerken Bramantes befasst.

Parallel zur Arbeit am ‚Märchen‘ schreibt und arrangiert Goethe außerdem an seinem Wilhelm-Meister-Roman. Die Idee ist zu diesem Zeitpunkt bereits knapp zwanzig Jahre alt.<sup>745</sup>

Bis zu seiner Abreise nach Italien, 1786, hat Goethe schon mehrere Bücher des Romans verfasst und ihm den Titel ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung‘ gegeben.<sup>746</sup> Es wurde bereits angedeutet, dass schon in diesem so genannten Ur-Meister, Palladios Rotonda in der Erinnerung Mignons poetisch verarbeitet ist.<sup>747</sup>

Nach der Italienrückkehr liegt das Meisterprojekt wie so viele Arbeiten des Dichters zunächst für mehrere Jahre auf Eis. Erst 1794 nimmt Goethe seine alten Aufzeichnungen wieder hervor und arrangiert die Handlung um,<sup>748</sup> so dass der Stoff der ‚Theatralischen Sendung‘ in etwa mit dem 4. bzw. 5. Buch von ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘ – wie der Roman jetzt heißt – endet. Mit dem 6. Buch, den ‚Bekanntnissen einer schönen Seele‘, beginnt gewissermaßen der neue Stoff; und allein am Bedeutungsgewinn, den das Thema Architektur in den letzten drei Büchern der ‚Lehrjahre‘ erfährt, ist auszumachen, dass hier ein innerlich veränderter Autor schreibt. Die Arbeit am 6., 7. und 8. Buch erstreckt sich dann auch nicht zufällig vom Frühjahr 1795 bis in den Sommer 1796 hinein<sup>749</sup> parallel zur ersten Phase nachitalienischer Architekturstudien.

Mit der Einführung in das Schloss des Oheims beginnt im 6. Buch der ‚Lehrjahre‘ eine völlig neue Qualität der poetischen Architekturdarstellung. Das Gebäude ist nicht nur von einem

---

<sup>743</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten – Märchen“, S. 5697.

<sup>744</sup> Vgl. Palladio 1983, S. 239.

<sup>745</sup> Erste Notiz in den Tagebüchern am 16. Februar 1777, Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23471.

<sup>746</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 7, S. 689.

<sup>747</sup> Vgl. Kapitel 3.3.2.

<sup>748</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 7, S. 689ff.

<sup>749</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 7, S. 689ff.

italienischen Baumeister entworfen und damit ernsten und harmonischen Charakters,<sup>750</sup> es wirkt darüber hinaus ganz entschieden auf seine Umgebung. Sowohl die schöne Seele als auch Wilhelm spüren während des Aufenthalts im Schloss, dass dieses Gebäude sie innerlich weiterbildet bzw. gesitteter macht, wie es später im Schema zum Dilettantismus heißen wird.<sup>751</sup> Und nicht nur das. Goethe treibt diesen Gedanken auf die Spitze, indem er die schöne Seele sagen lässt, dass sogar das angebotene Backwerk die edlen und würdevollen Formen des Hauses angenommen hätte, während gewöhnlicher Weise eher der architektonische Zierrat die Form von Backwerk habe.<sup>752</sup>

Es ist unschwer zu erkennen, dass Goethe hier sein Palladio-Erlebnis poetisch verarbeitet. Die nur vage beschriebene Person des Oheims hat viele Gemeinsamkeiten mit dem Autor.

Es lassen sich aber auch noch andere Rückbezüge finden. Wenn die schöne Seele etwa bei Betrachtung des Schlosses verwundert feststellt, dass Pracht und Zierrat im Gegensatz zur gewöhnlichen Zerstreung hier auf einen selbst zurückführen würde,<sup>753</sup> erinnert das an Goethes Ausspruch über den Salone zu Padua oder über den Speyerer Dom.<sup>754</sup>

Wenig später lässt der Autor selbige Person feststellen, dass das Schloss wohl von einem klugen Geist geplant worden sein müsse, da es größer sei als es wirke.<sup>755</sup> Das ist ein Gedanke, den Goethe selbst beim Anblick des römischen Pantheons gefasst hat.<sup>756</sup> Des Weiteren ist diese konstatierte architektonische Qualität gewissermaßen eine optische Täuschung. Sie lehnt sich somit gedanklich an das im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz postulierte hierarchische Verhältnis von architektonischem Sinn und Visualität an.

Auch der Gedanke an architektonische Fiktion im Sinne des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes wird bereits im 6. Buch angedeutet. Neben dem Schloss befindet sich ein Gartensaal mit mehreren hölzernen Anbauten. Diese seien so verarbeitet, dass sich der Eindruck einstellt, als würde es sich um Steinbauten handeln.<sup>757</sup> Das ist eine nahezu prophetische Vorwegnahme der schweizerischen Bauart in Uhwiesen, welche Goethe erst zwei Jahre später zu Gesicht bekommen sollte.<sup>758</sup>

Darüber hinaus ist das 6. Buch mit Reflexionen gespickt, die eine Vorliebe für Architekturbegriffe verraten:

*„Schon in ein reinliches Haus zu kommen, ist eine Freude, wenn es auch sonst geschmacklos gebauet und verziert ist; denn es zeigt uns die Gegenwart wenigstens von einer Seite gebildeter Menschen. Wie doppelt angenehm ist es uns also, wenn aus einer menschlichen Wohnung uns der Geist einer höhern, obgleich auch nur sinnlichen Kultur entgegenspricht.“*

---

<sup>750</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6364.

<sup>751</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

<sup>752</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6365.

<sup>753</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6364.

<sup>754</sup> Vgl. Kapitel 3.3.2 und 3.4.2.

<sup>755</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6367.

<sup>756</sup> Vgl. Kapitel 3.4.3.

<sup>757</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6366.

<sup>758</sup> Vgl. Kapitel 3.5.3.

*Mit vieler Lebhaftigkeit ward mir dieses auf dem Schlosse meines Oheims anschaulich.*<sup>759</sup>

Das ist ein weiterer Hinweis auf das Zusammenspiel von Ethik und Ästhetik in der Baukunst.

*„Das ganze Weltwesen liegt vor uns wie ein großer Steinbruch vor dem Baumeister, der nur dann den Namen verdient, wenn er aus diesen zufälligen Naturmassen ein in seinem Geiste entsprungenes Urbild mit der größten Ökonomie, Zweckmäßigkeit und Festigkeit zusammenstellt.“*<sup>760</sup>

Hier wird eine vitruvianisch anmutende Begriffstria benutzt, um sowohl den Beruf des Baumeisters als auch die persönliche Entwicklung eines jeden Menschen zu definieren.

*„Sie kommen mir vor wie Leute, die den Begriff haben, es könne und müsse ein Turm gebauet werden, und die doch an den Grund nicht mehr Steine und Arbeit verwenden, als man allenfalls einer Hütte unterschläge.“*<sup>761</sup>

Ein ähnliches Gleichnis hat Goethe für seine eigene innere Verwandlung während des Italienaufenthalts verwendet. Offensichtlich ist er dieser Erkenntnis treu geblieben.

Man kann sagen, dass Goethe mit dem Schloss des Oheims einen Idealbau poetisch realisiert hat: Er ist in palladianischer Bauart, besitzt einen scheinbar unermesslichen Reichtum an Architekturerelebnissen, fasziniert dadurch selbst den Laien und erzieht die Umwelt zum Besseren.

Im 7. Buch der ‚Lehrjahre‘ wird die eigentliche Handlung fortgesetzt. Und hier benutzt Goethe zum ersten Mal die Architektur als ein literarisches Motiv, als Spiegel der Handlung und der Personen.

Als erstes betritt Wilhelm das Schloss Lotharios. Ganz im Gegensatz zum Schloss des Oheims ist dieses Gebäude alt, unregelmäßig, voll wunderlicher Gänge und Zimmer - die äußere Symmetrie und das architektonische Ansehen sei dem Bedürfnis der inneren Bequemlichkeit geopfert.<sup>762</sup> Wie sehr spiegelt dieses Gebäude die verwirrende Wechselbeziehung zwischen Wilhelm und der Gesellschaft um Lothario wider.

Es ist bezeichnend, dass gerade in diesem Schloss Wilhelm der Lehrbrief überreicht wird. Der wunderliche Weg durch den Turm, das beinahe Scheitern an den Teppichen, die Wilhelm für massive Wände hält<sup>763</sup> – hier wird auf eine architektonisch-poetische Art die Qualität des Lehrbriefes demonstriert, dem die Turmgesellschaft ein übertriebene Bedeutung zuspricht, für Wilhelm jedoch nur eine Reihung von Phrasen darstellt.

Im Gegensatz dazu steht die Person Therasas und bezeichnender Weise auch der Charakter ihres Hauses. Im 5. Kapitel des 7. Buches wird es als neu, reinlich und ordentlich beschrieben.<sup>764</sup> Es sei vom Handwerk hervorgebracht, wodurch es zwar keine schönen Proportionen kenne; es sei

---

<sup>759</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6367.

<sup>760</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6369.

<sup>761</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6371.

<sup>762</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6398.

<sup>763</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6514.

<sup>764</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6430.

aber auf Bedürfnis, Dauer und Heiterkeit angelegt.<sup>765</sup> Wie sehr entsprechen diese Eigenschaften auch dem Charakter Theresas.

Ist der Aufenthalt in Lotharios Schloss verwirrend, so ist er bei Theresa ungleich angenehmer, doch findet Wilhelm auch hier keine Ruhe und Erfüllung. Dies geschieht erst bei Betreten des Oheim- Schlosses, in welchem Natalie residiert. Sogleich beim ersten Schritt in das Gebäude durchströmen Wilhelm ähnliche Gefühle und Stimmungen wie der schönen Seele Jahre zuvor. Es sei die reinste, schönste und würdigste Baukunst, die er je gesehen habe und die ihm dadurch das Maß zeige, nachdem sein Innerstes gebildet sei.<sup>766</sup> Somit sei das Schloss eigentlich ein Tempel.<sup>767</sup> Das klingt fast wie eine Apologie auf Palladios Vorgehensweise, architektonische Elemente, die bislang dem antiken Tempelbau vorbehalten gewesen sind, auf den modernen Wohnungsbau zu übertragen.

Nicht lange und Natalie führt Wilhelm in den ‚Saal der Vergangenheit‘ – eine Art Familiengruft – innerhalb des Schlosses. Während der Eingang auf ernsthafte und schauerliche Weise ägyptisch verziert sei,<sup>768</sup> entströmt dem Saal selbst die reinste Heiterkeit durch dessen gut proportionierte Pfeiler, Bögen und Nischen. Die Wände seien heiter und mannigfaltig verziert und die architektonischen Glieder in einem Farbkontrast gehalten, der das Auge befriedige.<sup>769</sup> Dieses Architekturerebnis ist erneut mit einer Variation der Ästhetik-Ethik-Reflexionen verbunden:

*„[...] so schien jeder, der hineintrat, über sich selbst erhoben zu sein, indem er durch die zusammentreffende Kunst erst erfuhr, was der Mensch sei und was er sein könne.“<sup>770</sup>*

Der ‚Saal der Vergangenheit‘ dient nicht nur zur Aufbewahrung der Toten sondern er ist auch Ort des Begräbniszeremoniells. Natalie erklärt Wilhelm umständlich die Prozeduren,<sup>771</sup> welche in ihrer Charakteristik stark an die Ausschmückung der Cecilienkirche während des Cecilienfestes, das Goethe in Rom erlebt hat, erinnern.<sup>772</sup> Die Beerdigung Mignons, die hier wenig später zelebriert wird, bestätigt diesen Zusammenhang durch die hinter den Teppichen singenden Chöre.<sup>773</sup>

Kurze Zeit zuvor ist ein alter Freund des Oheims, der Marchese Cipriani, aus Italien eingetroffen.<sup>774</sup> Es ist bereits aufgefallen, dass nicht nur der Name des Marchesen an den eigentlichen Besitzer Capra der palladianischen Rotonda erinnert.<sup>775</sup> Im Laufe der weiteren Erzählung erfährt der Leser, dass der Marchese Cipriani ein Onkel Mignons ist und diese sich

---

<sup>765</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6435f.

<sup>766</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6553.

<sup>767</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6557.

<sup>768</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6591.

<sup>769</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6591f.

<sup>770</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6592.

<sup>771</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6596.

<sup>772</sup> Vgl. Kapitel 3.4.5.

<sup>773</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6649ff.

<sup>774</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6540.

<sup>775</sup> Vgl. Martin 1977, S. 81 und Einem 1972, S. 145.

als kleines Kind gern in ein benachbartes Landhaus zurückgezogen habe.<sup>776</sup> Obwohl Goethe den Ort der Erzählung an den Lago Maggiore legt,<sup>777</sup> ist die Verbindung zur Rotonda eindeutig. In den letzten drei Büchern der ‚Lehrjahre‘ stellt Goethe seine in Italien und danach in Weimar gewonnenen Erkenntnisse über Architektur dar, indem er diese auf geschickte Art poetisch in die Handlung einarbeitet. Mit der Verwendung als literarisches Motiv erreicht die Architekturbeschreibung eine neue Qualität in Goethes Werk. Es ist anzunehmen, dass die Arbeit an den letzten Büchern des Meisterromans und die parallel laufenden Architekturstudien im Kreise des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes einem steten Wechselspiel unterworfen gewesen sind. Erkenntnisse aus den Studien und Ideen aus dem Roman werden von Goethe jeweils in das andere Fach übertragen.

Die von Goethe praktizierte Verbindung von Architekturstudien und der Verwendung der Baukunst als tragendes Element seiner Prosa in den Jahren 1795 und 1796 findet sich auch in den Anfang bis Mitte 1796 verfassten Xenien wieder. Aus Goethes Nachlass haben sich vier Xenien erhalten – ‚Architektur‘, ‚Gewölb‘, ‚Tempel‘ und ‚Säule‘, die verschiedene Aspekte des damaligen Architekturverständnisses Goethes widerspiegeln.<sup>778</sup> Positioniert die erste Xenie die Architektur im Feld der bildenden Kunst und unterstreicht ihre Vorteile, wiederum die Anleitung zu Gesetzen und Sitten, so behandelt die zweite Xenie statische und die dritte eher funktionale Aspekte der Baukunst. Die vierte, mit ‚Säule‘ überschriebene Xenie verbindet Funktionalität und Schönheit dieses Architekturelements; so dass mit diesen vier Xenien der von Vitruv vordefinierte Kosmos der Architektur bereits abgedeckt ist.

Etwas zur gleichen Zeit, im August 1796, schreibt Goethe ein Epigramm, das gegen den Dichter Jean Paul – eigentlich: Johann Paul Friedrich Richter – gerichtet ist. In einem Brief vom 10. August 1796 an Schiller begründet Goethe seine Arbeit durch eine arrogante Äußerung, die der Herr Richter gegenüber Knebel getan habe.<sup>779</sup>

*„Einen Chinesen sah ich in Rom; die gesamten Gebäude  
Alter und neuerer Zeit schienen ihm lästig und schwer.  
»Ach!« so seufzt' er, »die Armen! ich hoffe, sie sollen begreifen,  
Wie erst Säulchen von Holz tragen des Daches Gezelt,  
Daß an Latten und Pappen, Geschnitz und bunter Vergoldung  
Sich des gebildeten Augs feinerer Sinn nur erfreut.«  
Siehe, da glaubt ich, im Bilde so manchen Schwärmer zu schauen,  
Der sein luftig Gespinst mit der soliden Natur  
Ewigem Teppich vergleicht, den echten, reinen Gesunden  
Krank nennt, daß ja nur er heiße, der Kranke, gesund.“<sup>780</sup>*

---

<sup>776</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6670.

<sup>777</sup> Vgl. Martin 1977, S. 82.

<sup>778</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Xenien und Votivtafeln aus dem Nachlaß“, S. 1945.

<sup>779</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 5648.

<sup>780</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Gedichte“, S. 714.

Offensichtlich ist zu dieser Zeit für Goethe nichts näher liegender als die geistige Verdrehtheit eines Menschen durch das Bild einer falschen Baugeschichte und Architekturästhetik zu zeichnen.

Ein halbes Jahr später, kurz nachdem Goethe von seiner Schweizreise zurückgekehrt ist, fasst der Dichter den Plan, eine ‚Achilleis‘ im Stile Homers zu dichten.<sup>781</sup> Dieses Projekt beschäftigt ihn viele Monate, ohne dass er etwas Nennenswertes zu Papier bringt. Erst im März 1799 erdichtet Goethe den ersten und einzigen Gesang seiner ‚Achilleis‘.<sup>782</sup> Wenn man bedenkt, dass nur wenige Wochen später die großen Schemen über den Dilettantismus niedergeschrieben werden und Goethe erneut seine architektonischen Erkenntnisse in einem tabellarischen System zusammenfasst, ist es nicht verwunderlich, dass auch dieses Dichtungsfragment eine architekturelevante Passage enthält.

Nach einer kurzen einleitenden Phase schwenkt die Darstellung vom trojanischen Schlachtfeld auf den Olymp. Hier begegnen sich verschiedene Götter, und in ihren Reden werden sie in ihren mythologisch bekannten Rollen charakterisiert.

Gleich am Anfang erscheint Hephaistos. Obwohl er gerade im Hinblick auf die Handlung als derjenige Gott vorgestellt werden müsste, der die Waffen des Achilles schmiedete, lässt Goethe ihn zunächst als Baumeister erscheinen, der seine Arbeit – den Palast des Zeus – anpreist:

*„Diesen Saal erbaut‘ ich, dem Willen des Vaters gehorsam,  
Nach dem göttlichen Maß des herrlichsten Musengesanges;  
[...]  
Und so wie ich’s vollendet, vollkommen stehet das Werk noch,  
Ungekränkt von der Zeit. Denn hier ergreift es der Rost nicht,  
[...]  
Unerschütterlich ruht die hohe Decke des Hauses,  
Und zum Schritte ladet der glatte Boden den Fuß ein.“<sup>783</sup>*

Sicherlich ist das ein stilistisch begründetes Vorgehen Goethes, der gewisse Handlungsspiegelungen beabsichtigt. Denn auch Achilles wird kurioserweise eingangs zunächst als Baumeister des Grabmales seines Freundes Antilochos vorgestellt. Es bleibt jedoch die Frage, ob Goethe in ähnlichen Inhaltsstrukturen gedacht haben würde, wenn er nicht gleichzeitig die Arbeiten zum Dilettantismus begonnen und die Bauaktivitäten am Weimarer Schloss überwacht hätte.

Während Goethe 1807 an der Veröffentlichung des Baukunst- Bandes der Winckelmann-Werke arbeitet, reift in ihm parallel die Idee zu den ‚Wahlverwandtschaften‘ heran. Erneut rückt so die Architektur gleichzeitig von der theoretischen und, wie sich zeigen wird, von der

---

<sup>781</sup> Brief an Schiller vom 23. Dezember 1797, Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 6377.

<sup>782</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 2, S. 762.

<sup>783</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 2, S. 517.

poetischen Seite in Goethes Blickfeld. Ein Großteil des Romans wird 1808 geschrieben; im Oktober 1809 ist er vollendet.<sup>784</sup>

Michael Mandelartz hat in seinem Aufsatz ‚Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln‘ die ‚Wahlverwandtschaften‘ unter dem Bedeutungsaspekt der Architektur im Roman bei Goethe literaturtheoretisch untersucht.<sup>785</sup> Wenn Mandelartz auch an einigen Punkten überinterpretiert bzw. Eindeutigkeiten herausliest, wo Goethe bewusst diffus geblieben ist, zeigt seine Untersuchung doch, wie souverän inzwischen die Architektur als literarisches Motiv von Goethe eingesetzt wird.<sup>786</sup>

Es fällt auf, dass im ersten Teil der ‚Wahlverwandtschaften‘, in welchem die handelnden Personen eingeführt und die zu erwartenden Konflikte vorbereitet werden, parallel unablässig Bauprojekte geplant und begonnen werden:

Charlotte hat die Mooshütte bei Beginn des Romans gerade errichten lassen und beschäftigt sich nun mit der umliegenden Wegeführung;<sup>787</sup> zuvor hat sie bereits den alten Friedhof neu gestaltet und die verbliebenen Grabsteine chronologisch geordnet.<sup>788</sup>

Wenig später planen Eduard und der Hauptmann eine Neugestaltung der Dorfstraßen, Brücken und Wege.<sup>789</sup> Dieses Projekt erstreckt sich auch über Charlottes Mooshüttenwege, die vor ihrer Vollendung noch einmal umgeplant werden.<sup>790</sup> Des Weiteren wird von beiden Männern und Charlotte ein Lustgebäude oberhalb der Mooshütte projektiert,<sup>791</sup> welches wenig später vom Hauptmann selbst entworfen wird.<sup>792</sup> Das ganze Großprojekt erfährt noch einmal eine Änderung, als Ottilie einen anderen Bauplatz für das Lustgebäude vorschlägt.<sup>793</sup>

Schließlich wird von allen vier Personen gemeinsam geplant, die nahe gelegenen Teiche zu einem großen See zusammenzufassen.<sup>794</sup>

Im zweiten Teil wird dann noch die alte Kirche mit ihrer kleinen Kapelle am Friedhof vom Architekten saniert.<sup>795</sup>

So verschieden wie sich die Charaktere im Verlauf der Handlung entwickeln, so unterschiedlich sind die Erfolge der einzelnen Bauprojekte.

---

<sup>784</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 6, S. 688ff.

<sup>785</sup> Vgl. Mandelartz 1999, S. 500 – 517.

<sup>786</sup> Mandelartz legt beispielsweise fest, dass das alte Schloss im französischen Baustil errichtet sei (Vgl. S. 502). Bei Goethe heißt es dagegen nur, dass es die Alten mit Vernunft gebaut hätten (Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6821). Mandelartz braucht diese strikte Festlegung, um das Schloss später mit der Epoche der Aufklärung gleichsetzen zu können (Vgl. S. 506). Tatsächlich ist ein solcher Gedankengang rein hypothetisch und nicht direkt aus dem Text abzuleiten.

<sup>787</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6733.

<sup>788</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6753.

<sup>789</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6805f.

<sup>790</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6765f.

<sup>791</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6810.

<sup>792</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6823.

<sup>793</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6821f.

<sup>794</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6836.

<sup>795</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6941.

Charlottes Mooshütte ist bereits vollendet und wie das alte Schloss und die nahe gelegene Mühle ein fertiges Bauwerk. Dagegen werden die Arbeiten an den Wegen nach Eduards Weggang gestoppt und nicht wieder aufgenommen, so dass nur die Dorfverschönerung und der Weg zum Lustgebäude vollendet werden.<sup>796</sup> Die Fertigstellung des Lustgebäudes selbst gelingt nur nach Überwindung verschiedener Schwierigkeiten: mal wird der Bau mit übertriebener Hast vorangetrieben, mal ruhen die Arbeiten über Monate – Vieles erinnert hier an den Bau des Römischen Hauses. Als das Gebäude endlich steht und die Innenarbeiten beendet sind,<sup>797</sup> erreicht auch die Handlung ihren Höhepunkt: Eduard kehrt zurück und verursacht den Tod seines Sohnes – bezeichnender Weise im neu angelegten See, Ottilie entsagt und stirbt, Eduard selbst wenig später. Das Lustgebäude wird seinem eigentlichen Zweck also nie dienen können. Lediglich die Arbeiten des Architekten, der als ein Zögling des Hauptmannes eingeführt wird, gelingen; sie stehen jedoch immer mit Unglück und Tod im Zusammenhang: Die Vollendung der Seeplanung durch den Architekten, ist mit dem Tod von Eduards Sohn und Ottilies Entsagen verbunden und die Sanierung der alten Kirche scheint nur für die Aufbahrung der drei Leichen erfolgt zu sein. Auch der schnelle Entwurf für Luciane stellt ein Grabmal dar.<sup>798</sup>

Goethe verwendet also das Bauen als literarisches Motiv um den Verlauf der Handlung zu spiegeln. Es würde an dieser Stelle jedoch zu weit führen, den Interpretationsansatz in alle Tiefen der Dichtung fortzusetzen.

Der Roman bietet dem Autor hingegen durch die vielen Berührungspunkte mit dem Thema Baukunst die Gelegenheit, eigene Maximen und Gedanken einzustreuen.

Nachdem sich am Beginn des Romans Charlotte und Eduard in der Mooshütte besprochen haben, führt sie ihr Rückweg zum Schloss über den von Charlotte gestalteten alten Friedhof. Eduard, der dieses Arrangement zum ersten Mal wahrnimmt, ist verwundert, wie Charlotte „für das Gefühl“<sup>799</sup> gesorgt habe, so dass das Auge und die Einbildungskraft gern auf dieser Rauminszenierung verweilen würden.<sup>800</sup> Die Verbindung von Sinnlichkeit und Phantasie in Bezug auf eine Raumwahrnehmung erinnert, wenn auch etwas abgewandelt - das Auge ist hier wieder erster Sinn der Räumlichkeit - an den zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz.

Ähnlich verhält es sich mit der Begründung des Hauptmannes zur neuen Platzwahl für das Lustgebäude. Verschiedene Gebäude würden demnach aufgrund ihrer unterschiedlichen Nutzung auch andere Bedingungen an den Außenraum stellen. So kann es vernünftig sein, ein Schloss windgeschützt in der Nähe des Dorfes anzulegen; wie es ebenso vernünftig sei, ein Lustgebäude auf einer Bergkuppe fernab jeglicher Gesellschaft zu errichten.<sup>801</sup>

---

<sup>796</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6912.

<sup>797</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 7045.

<sup>798</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6965f.

<sup>799</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6753.

<sup>800</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6753.

<sup>801</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6821f.

An den Gedanken der vernünftigen Platzwahl knüpft auch die Maurerrede zur Grundsteinlegung des Lusthauses an:

*„Drei Dinge [...] sind bei einem Gebäude zu beachten: dass es am rechten Fleck stehe, daß es wohl gegründet sei, daß es vollkommen ausgeführt sei.“<sup>802</sup>*

Diese Begriffstria scheint zunächst reiner Vitruvianismus zu sein: Die Zweckmäßigkeit der Platzwahl, schon zuvor vom Hauptmann erläutert, die Festigkeit des Fundaments und die Schönheit durch vollkommenes Handwerk. Doch gibt es einen entscheidenden Unterschied: Alle drei Grundnotwendigkeiten eines Gebäudes sind unabhängig von der Arbeit des Architekten. Die Platzwahl sei Aufgabe des Bauherrn,<sup>803</sup> für die Festigkeit sei der Maurer verantwortlich<sup>804</sup> und für die Vollkommenheit seien alle Gewerke zuständig.<sup>805</sup> Es findet sich somit kein Aspekt in der Maurerrede, der sich mit der Kunst auseinandersetzt. Ein derart fertig gestelltes Gebäude kann maximal das Niveau von Theresas Haus in den ‚Lehrjahren‘ erreichen; es ist gebauter Dilettantismus.

Während der Grundsteinfeier inszeniert Goethe eine Nebenhandlung, die an seine Betrachtungen über den Amphitheaterbau in Verona erinnert. Bereits vor der Grundsteinlegung hat man begonnen, eine Mauer des neuen Hauses hoch zu ziehen. Die dafür notwendigen Baugerüste stehen noch da und dienen dem heran gereisten Publikum als Tribüne.<sup>806</sup> Hat Goethe nicht auch in Verona den handwerklichen Behelfsbau aus Fässern und Brettern als ein Zwischenglied zur reinen Baukunst gesehen?<sup>807</sup> Somit würden sich die vom Maurer gerühmten Qualitäten in der Behelfskonstruktion der Tribüne spiegeln.

Im zweiten Teil des Romans übernimmt der Architekt die künstlerischen Aufgaben, so dass im Laufe der Handlung der Baudilettantismus durch tatsächliche Baukunst abgelöst wird. Ebenso steigert sich die Qualität der Reflexionen. Auf die Frage Charlottes, warum es in der Baukunst nur Wiederholungen bestimmter Elemente gäbe, statt stetig neuer Erfindungen, verweist der Architekt auf das Problem einer „schicklichen“ Anwendung dieser neuen Erfindungen.<sup>808</sup> Das klingt wie ein Resümee des Sitzungsberichtes der Olympischen Akademie in Vicenza<sup>809</sup> und den Ausführungen zum höchsten Zweck im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz.

Ottilie hält in ihrem Tagebuch eine weitere Reflexion des Architekten fest:

*„Eine Bemerkung des jungen Künstlers muß ich aufzeichnen: »Wie am Handwerker so am bildenden Künstler kann man auf das deutlichste gewahr werden, daß der Mensch sich das am wenigsten zuzueignen vermag, was ihm ganz eigens angehört. Seine Werke verlassen ihn so wie die Vögel das Nest, worin sie ausgebrütet worden.«*

*Der Baukünstler vor allen hat hierin das wunderbarste Schicksal. Wie oft wendet er seinen ganzen Geist, seine ganze Neigung auf, um Räume hervorzubringen, von denen*

---

<sup>802</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6830.

<sup>803</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6830.

<sup>804</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6830.

<sup>805</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6830.

<sup>806</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6835f.

<sup>807</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1.

<sup>808</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6938f.

<sup>809</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

*er sich selbst ausschließen muß! Die königlichen Säle sind ihm ihre Pracht schuldig, deren größte Wirkung er nicht mitgenießt. In den Tempeln zieht er eine Grenze zwischen sich und dem Allerheiligsten, er darf die Stufen nicht mehr betreten, die er zur herzerhebenden Feierlichkeit gründete, [...]*<sup>810</sup>

Hier klingt ein wenig Goethes knapp vierzig Jahre zuvor entworfene Theorie vom genialen Baumeister an, der göttlich sein müsse, um eine charakteristische Kirche erbauen zu können. Jetzt muss der Architekt gewissermaßen wie ein Schauspieler vorgehen; er muss sich in eine andere Person, in ein anderes Verhältnis hineinversetzen, um dem gewünschten Charakter entsprechend entwerfen zu können.

Abschließend sei auf eine der eindrucksvollsten Raumbeschreibungen und Raumempfindungen in Goethes Werk im 3. Kapitel des 2. Teiles der ‚Wahlverwandtschaften‘ hingewiesen:

*„Sie [Ottolie] trat zur Türe der Kapelle, deren schwere, mit Erz beschlagene Last sich leicht vor ihr auftat und sie in einem bekannten Raume mit einem unerwarteten Anblick überraschte.*

*Durch das einzige hohe Fenster fiel ein ernstes, buntes Licht herein; denn es war von farbigen Gläsern anmutig zusammengesetzt. Das Ganze erhielt dadurch einen fremden Ton und bereitete zu einer eigenen Stimmung. Die Schönheit des Gewölbes und der Wände ward durch die Zierde des Fußbodens erhöht, der aus besonders geformten, nach einem schönen Muster gelegten, durch eine gegossene Gipsfläche verbundenen Ziegelsteinen bestand. [...] Ottolie freute sich der bekannten, ihr als ein unbekanntes Ganze entgegretenden Teile. Sie stand, ging hin und wider, sah und besah; endlich setzte sie sich auf einen der Stühle, und es schien ihr, indem sie auf- und umherblickte, als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte; und nur als die Sonne das bisher sehr lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte Ottolie vor sich selbst und eilte nach dem Schlosse.“*<sup>811</sup>

Auch hier wird das Zusammenspiel von ästhetischer Wirkung und sittlicher Bildung bzw. fast religiöser Empfindung dargestellt. In Anlehnung an den zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz lässt Goethe die herein tretende Ottolie sich erst durch den Raum bewegen, ihn als solches in seiner Dreidimensionalität wahrnehmen, bevor sie sich, nun ganz raumloser Geist, den Empfindungen hingibt.

Neben den ‚Lehrjahren‘ sind ‚Die Wahlverwandtschaften‘ Goethes architekturpoetisches Vermächtnis. Sie enthalten die dichterisch inszenierte Quintessenz seiner architekturtheoretischen Studien.

Eine Ausnahme in der Gleichzeitigkeit theoretischer Studien und dichterischen Arbeiten stellt das Romanfragment ‚Reise der Söhne Megaprazons‘<sup>812</sup> dar. Es ist bereits 1792 verfasst, wird jedoch erst 1828 fragmentarisch von Goethe veröffentlicht. In diesem Roman beabsichtigt der Dichter, die Folgen der Französischen Revolution für sich zu deuten und zu verarbeiten. Als Symbol für die französische Monarchie dient ihm hierbei die Architektur.

---

<sup>810</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6956.

<sup>811</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6953f.

<sup>812</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 12, S. 459 – 474.

Die Handlung beginnt auf dem Meer; die Söhne Megaprazons, Urenkel von Francois Rabelais Pantagruel-Figur, reisen, um den Spuren ihres bekannten Urgroßvaters zu folgen. Dabei entdecken sie die Insel der Monarchomanen, womit Goethe wohl das alte Frankreich meint. Die besagte Insel besteht aus drei Teilen: der Residenz, der steilen Küste und dem fruchtbaren Land. Ein Bewohner der Nachbarinsel, ein Papimane, beschreibt den Söhnen Megaprazons die Insel in ihrer Dreiteilung. Zur Residenz, welche das französische Herrscherhaus symbolisiert, sagt er Folgendes:

*„Die Residenz, ein Wunder der Welt, war auf dem Vorgebirge angelegt, und alle Künste hatten sich vereinigt, dieses Gebäude zu verherrlichen. Sahet ihr seine Fundamente, so waret ihr zweifelhaft, ob es auf Mauern oder auf Felsen stand, so oft und viel hatten Menschenhände der Natur nachgeholfenn. Sahet ihr seine Säulen, so glaubtet ihr, alle Tempel der Götter wären hier symmetrisch zusammengestellt, um alle Völker zu einer Wallfahrt hierher einzuladen. Betrachtet ihr seine Gipfel und Zinnen, so mußtet ihr denken, die Riesen hätten hier zum zweiten Mal Anstalt gemacht, den Himmel zu ersteigen; man konnte es eine Stadt, ja man konnte es ein Reich nennen.“<sup>813</sup>*

Vor nicht langer Zeit, so der Papimane weiter, sei die Insel durch ein Erdbeben in seine drei Teile zerbrochen. Diese treiben nun einzeln auf dem Meer herum und seien immer mal wieder, nah oder fern, zu sehen. Die Söhne Megaprazons beschließen, die Residenz zu suchen und brechen auf. An dieser Stelle verliert sich die Handlung in fragmentarischen Resten.

Interessant in obiger Residenzbeschreibung sind die Mittel, die Goethe benutzt, um das absolutistisch regierende Königshaus Frankreichs zu charakterisieren. Offensichtlich ist dazu nichts besser geeignet als ein architektonisches Motiv; schließlich sind Gebäude und Bewohner durch die Kategorie des Charakters eng aufeinander bezogen. Die Vereinigung aller Künste und Religionen mit der Natur werden durch die Residenz symbolisiert und verweisen gleichzeitig auf die absolutistische Regierungsform der Bourbonen.

Anhand des ableitbaren Baustils der Residenz und Goethes neuen architektonischen Vorlieben, die er in Italien entdeckt, wird deutlich, dass der Dichter für die französische Monarchie einige Sympathien hegt.

---

<sup>813</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 12, S. 467.

### 3.6 Weimar: die historische Phase (1810 – 1832)

Unter dem Jahr 1821 notiert sich Goethe in seinen ‚Tag- und Jahreshften‘, dass er sich in Bezug auf die Baukunst historisch, theoretisch und kritisch verhalten habe.<sup>814</sup> Das wäre auch eine treffende Charakterisierung für den gesamten als ‚historische Phase‘ bezeichneten Zeitraum. Denn obwohl sich Goethe in den letzten beiden Jahrzehnten vielseitig und kontinuierlich mit architektonischen Problemen auseinandersetzt und diese in seine poetischen Werke integriert, sind seine Reaktionen auf die jeweils angesprochenen Fragestellungen größtenteils passiver Art. Sein Interesse an der Baukunst bleibt jedoch bis in die letzten Tage seines Lebens hinein ungebrochen.

#### 3.6.1 Boisseree, der Kölner Dom und die Gotik

Im Gegensatz zu den weniger beachteten Architekturstudien um 1800 ist Goethes Interesse an der Gotik in den letzten gut zwanzig Jahren seines Lebens von der Forschung vergleichsweise oft untersucht worden.<sup>815</sup> Dabei wird die Schwärmerei für das Straßburger Münster in der Jugendzeit stets als Fluchtpunkt für die Rekonstruktion des späten Gotikinteresses benutzt. Hierbei ist aufgefallen, dass sich Goethe im Alter wesentlich objektiver dem Baustil nähert<sup>816</sup> und in diesem Zusammenhang seine eigene Jugendschrift über das Straßburger Münster kritisch analysiert.<sup>817</sup> Kruft stellt zu Recht fest, dass Goethe hierbei nach klassizistischen Prinzipien verfährt.<sup>818</sup> Dass dies auch im ersten Münster-Aufsatz der Fall sein soll,<sup>819</sup> erscheint dagegen, wie bereits ausgeführt,<sup>820</sup> fraglich. Bisky argumentiert an dieser Stelle wesentlich subtiler. Er stellt zwar Ähnlichkeiten in der Analyse des Münsters im frühen Aufsatz und in der Beschreibung in ‚Dichtung und Wahrheit‘ fest,<sup>821</sup> verweist aber auch auf die Parallelen zwischen dem Paestum-Erlebnis und der Münster-Begegnung in den jeweiligen autobiographischen Schriften.<sup>822</sup> Diese Vorgehensweise Goethes, Tempel und gotische Kirche auf gleiche Weise zu betrachten, sei nur dank dessen Architekturstudien im Umkreis des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz möglich gewesen.<sup>823</sup>

Bedenkt man nun, dass sich, abgesehen vom Münster-Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘, bis 1810 kein Nachweis findet, der auf ein nachhaltiges Interesse Goethes an gotischer Architektur

---

<sup>814</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshfte“, S. 13208.

<sup>815</sup> Vgl. u.a. Koch 1984, Forsmann 2000, Keller 1974, Pevsner 1957, Kühnlenz 1959, Kruft 1982, Fischer 1948, Bisky 2000.

<sup>816</sup> Vgl. Pevsner 1957, S. 124.

<sup>817</sup> Vgl. Forsmann 2000, S.16; Kruft 1982, S. 288, Bisky 2000, S. 295.

<sup>818</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 288.

<sup>819</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 288.

<sup>820</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>821</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 295.

<sup>822</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 295f.

<sup>823</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 296.

schließen lässt,<sup>824</sup> ist erst die Zeit zwischen 1810 bis 1831 als die eigentliche Phase der Gotikbeschäftigung zu bezeichnen. Und selbst im ersten Münster-Aufsatz von 1772 befasst sich Goethe, wie schon gezeigt worden ist,<sup>825</sup> mehr mit klassizistischen Problemen und gesellschaftlich-politischen Vorurteilen als mit der Gotik selbst. So gesehen sind für die Analyse der späten Gotikbeschäftigung die nachitalienischen Architekturstudien tatsächlich wesentlich bedeutender als Goethes frühe und bewusst untheoretisch gehaltene Schriften<sup>826</sup> über das Straßburger Münster. Denn nur nach den im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz aufgestellten Kriterien zur Beurteilung von Bauwerken ist es Goethe möglich, einen Baustil in seiner rein historischen Relevanz zu betrachten und die erhaltenen Ergebnisse entsprechend zu würdigen, ohne eine Wiederaufnahme der Formen in die zeitgenössische Baukunst in Betracht zu ziehen.

Es wurde bereits angedeutet, dass es Sulpiz Boisseree gelingt, den alten Goethe für die Gotik zu interessieren; begünstigt durch den Umstand, dass sich jener nach Schillers Tod allgemein wieder vermehrt mit Architektur beschäftigt.

Während Goethe sich seinen Winckelmann-Studien widmet, beginnen die Kölner Brüder Sulpiz und Melchior Boisseree im Jahr 1804 ihr geerbtes Vermögen in altdeutschen und altniederländischen Kunstschatzen anzulegen, welche zu diesem Zeitpunkt für wenig Geld zu haben sind. Um 1808 – Goethe schreibt gerade an seinen ‚Wahlverwandtschaften‘ – entwickelt Sulpiz Boisseree den Gedanken, den einsturzgefährdeten unvollendeten Kölner Dom vor dem endgültigen Ruin zu bewahren. Mit Kupferstichen, welche den Dom in seiner Vollendung darstellen, will er für sein Projekt werben und sowohl finanzkräftige als auch kulturbildende Persönlichkeiten für sich gewinnen. Von Anfang an rangiert Goethe auf Boisserees Liste der zu gewinnenden Personen ganz oben. Über den Grafen Karl Friedrich von Reinhard, den Goethe 1807 in Karlsbad kennen gelernt hat, gelingt es Boisseree schließlich im April 1810, Goethe studiert gerade mit seinem Sohn in Aloys Hirts großem Architekturwerk, eine Verbindung nach Weimar herzustellen.

Obwohl Goethe einen baldigen Besuch Boisserees geschickt mit dem Argument ablehnt, dass er im Augenblick nicht die innere Ruhe habe, um einen Schüler Friedrich Schlegels gebührend empfangen zu können,<sup>827</sup> ist sein Interesse am Projekt selbst wohl geweckt. Denn als wenige Wochen später, am 12. Mai 1810, der Heidelberger Buchhändler Johann Georg Zimmer im Auftrag von Sulpiz Boisseree einige Zeichnungen des Kölner Doms im Haus am Frauenplan abgibt,<sup>828</sup> antwortet Goethe mit einem ausführlichen Dankesbrief an Reinhard. In diesem lobt er

---

<sup>824</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>825</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>826</sup> Schriften: ‚Von Deutscher Baukunst‘ und ‚Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe‘.

<sup>827</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 10437ff. (Brief an Reinhard vom 22. April 1810).

<sup>828</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 24775.

die Gründlichkeit Boisserees,<sup>829</sup> bezeichnet den Grundriss des Kölner Doms als „*eins der interessantesten Dinge [...], die mir seit langer Zeit in architectonischer Hinsicht vorgekommen*“<sup>830</sup> sind und vergleicht die Unausführbarkeit einer Vollendung des Doms mit dem Turmbau zu Babel<sup>831</sup> – ein Gleichnis, welches Goethe schon in seinem ersten Münster-Aufsatz,<sup>832</sup> da jedoch im positiven, verherrlichenden Sinne, benutzt hat. So ist es nicht verwunderlich, dass wenig später das Straßburger Münster selbst erwähnt wird, dessen Fassade Goethe auch im Alter für noch bewundernswerter als den Kölner Dom hält.<sup>833</sup> Im Gegensatz zu seiner Jugendzeit vertritt Goethe nun, ähnlich wie Herder zuvor,<sup>834</sup> die These, dass die Gotik nicht deutschen sondern sarazenischen also orientalischen Ursprunges sei und dass sie nur ein Übergangsstadium zu einer vollendeten Baukunst darstelle, die sich in Michelangelos Peterskirche ihr Denkmal errichtet habe.<sup>835</sup>

Damit sind die Grenzen von Goethes rein historischem Gotikinteresse und das Maß seiner auf denkmalpflegerischer Tätigkeit beschränkten Anteilnahme an Boisserees Domprojekt aufgezeigt. Zu mehr wird sich der Dichter Zeit seines verbleibenden Lebens nicht mehr bekennen. Obwohl sich Goethe solchermaßen von Anfang an auf Distanz hält, hat ihn Boisserees Domprojekt innerlich doch so bewegt, dass er die Überbringung der Zeichnungen durch Zimmer in die ‚Tag- und Jahreshefte‘ aufnimmt:

*„Die Gebrüder Boisseree sandten mir durch den auf die Leipziger Messe reisenden Buchhändler Zimmer von Heidelberg ihre köstlichen ausgeführten Zeichnungen des Domgebäudes. Gern rief ich die Gefühle jener Jahre zurück, als der Straßburger Münster mir Bewunderung abnötigte und mich zu seltsamen, aber tiefempfundenen enthusiastischen Äußerungen veranlaßte. Nun ward das Studium jener älteren besonderen Baukunst abermals ernstlich und gründlich aufgeregt und dieser wichtige Gegenstand von den Weimariischen Kunstfreunden teilnehmend in Betrachtung gezogen.“*<sup>836</sup>

Wenn sich auch kein Nachweis findet, dass Goethe sich 1810 weiterhin mit dem Domprojekt beschäftigt, so sieht er sich doch dadurch veranlasst, ohnehin durch erste Vorarbeiten an ‚Dichtung und Wahrheit‘ nostalgisch gestimmt, sich mit der Gotik und seinen früheren Schriften auseinander zu setzen. Einen besseren Zeitpunkt hätte Sulpiz Boisseree also für sein Anliegen nicht wählen können.

Am 3. Mai 1811 ist es endlich soweit,<sup>837</sup> Boisseree besucht auf Einladung Goethes für gut eine Woche Weimar und versucht durch seine einnehmende Art, den alten Dichter doch noch gänzlich für sein Projekt zu gewinnen. Goethe ist von der herzlichen und zugleich gelehrten Art

---

<sup>829</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 10507 (Brief an Reinhard vom 14. Mai 1810).

<sup>830</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 10507.

<sup>831</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 10507f.

<sup>832</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst“, S. 8287.

<sup>833</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 10509.

<sup>834</sup> Vgl. Keller 1974, S. 75.

<sup>835</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 10509.

<sup>836</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 13053f.

<sup>837</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 24863.

Boisserees begeistert. Über alle ästhetischen Differenzen hinweg bezeichnet Goethe im Nachhinein Boisserees Besuch in den ‚Tag- und Jahresheften‘ als den Beginn eines treuen „*Sinnes- und Herzensbund[es]*“<sup>838</sup>. Aus den Tagebucheintragungen geht hervor, dass sie sich beinahe täglich mit den von Boisseree mitgebrachten Zeichnungen gotischer bzw. mittelalterlicher Gebäude<sup>839</sup> und den Originalrissen des Straßburger Münsters<sup>840</sup> beschäftigt haben. Sulpiz Boisseree hat im Anschluss einige Gespräche mit Goethe während seines Aufenthalts aufgeschrieben. Es bleibt fraglich, ob im Einzelnen alles wahrheitsgemäß von Boisseree festgehalten wird oder ob er nicht vielmehr die Begebenheiten nach seinen Wünschen modelliert. Im Ganzen geben sie jedoch einen anschaulichen Überblick über die behandelten Gesprächsthemen.

Am 6. Mai 1811 notiert Boisseree,<sup>841</sup> dass sie sich gegenseitig Zeichnungen von neugriechischen also romanischen Gebäuden gezeigt haben. Dabei hat Boisseree geschickter Weise einen Grundriss des Kölner Doms in den Stapel seiner Zeichnungen versteckt. Als Goethe diesen – wie zufällig – findet, ist sein ganzes Interesse auf dieses Gebäude gerichtet. Man verabredet sich, am nächsten Tag ausführlich über den Dom zu sprechen. Damit hat Boisseree seinen ersten Sieg errungen.

Am 7. Mai soll Goethe nun zunächst heftig gegen den Kölner Dom und die Gotik an sich argumentiert haben.<sup>842</sup> Im Zweifelsfalle ist ihm das Straßburger Münster das einzig akzeptable Bauwerk der Gotik. Doch Boisseree weiß durch sein Fachwissen und die beeindruckenden Zeichnungen Goethe bald eines Besseren zu belehren. „*Wie ein angeschossener Bär*“<sup>843</sup> habe sich Goethe gewunden, als ihm klar geworden sei, welch großartiges Bauwerk er bislang so verkannt hatte.

Dass diese Ausführungen Boisserees übertrieben sind, beweisen die Aussagen Goethes in den folgenden Jahren. Trotzdem muss das der Augenblick gewesen sein, an dem der Dichter wenigstens seine größten Vorbehalte gegenüber der Gotik ablegt und sich tatsächlich für den Kölner Dom zu interessieren beginnt. Zu Recht feiert Boisseree diesen Tag als seinen eigentlichen Sieg über Goethes Vorurteile.<sup>844</sup> Am 11. Mai 1811 soll Goethe abschließend zu Boisseree gesagt haben, dass er froh sei, durch sein Alter in der Lage zu sein, das altdeutsche Bauwesen recht kennen zu lernen.<sup>845</sup> Auch wenn Boisseree dies zu seinen Gunsten auslegt, ist der eigentlich distanzierende Unterton der Aussage nicht zu überhören.

---

<sup>838</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 13061.

<sup>839</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 24863f.

<sup>840</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 24866.

<sup>841</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28980f.

<sup>842</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28982f.

<sup>843</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28982.

<sup>844</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28985.

<sup>845</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28993.

Ein gutes Jahr später, im September 1812, arbeitet Goethe am 9. Buch seiner Autobiographie ‚Dichtung und Wahrheit‘.<sup>846</sup> Hier formuliert er seine dichterisch durchkomponierte Begegnung mit dem Straßburger Münster, welche, wie bereits erwähnt,<sup>847</sup> mehr Gemeinsamkeiten mit dem Paestum-Erlebnis der ‚Italienischen Reise‘ aufweist als mit den Darstellungen aus der Jugendzeit. An dieser Stelle behauptet Goethe, dass er sich damals neben dem Straßburger Münster auch mit dem Kölner Dom und dem Freiburger Münster stundenlang beschäftigt habe.<sup>848</sup> Dafür gibt es jedoch keinerlei Anhaltspunkte, so dass angenommen werden muss, dass es sich hier, wohl Boisseree zu liebe, dessen Projekt er im Anschluss erwähnt,<sup>849</sup> um eine dichterische Fiktion handelt.

Wenige Monate später diktiert Goethe am 12. Buch von ‚Dichtung und Wahrheit‘.<sup>850</sup> In diesem beschäftigt er sich unter anderem noch einmal kritisch mit seinem ersten Münster-Aufsatz. Er hält ihn nun für schlecht geschrieben, gleichwohl die Behauptungen inhaltlich richtig gewesen seien.<sup>851</sup> Interessanterweise wird jetzt die Gotik wieder als deutsche Baukunst bezeichnet.<sup>852</sup> Von den weiteren Behauptungen wird überraschenderweise nur noch, und das ist bezeichnend, die Diskussion um die klimabedingte Bevorzugung der Wand gegenüber der Säule im nördlichen Europa erwähnt<sup>853</sup> – nichts von der Urhütte, keine Abwertung mathematisch präziser Proportionen mehr und auch kein Verbot, Säulen und Wände zu verbinden. Hier spricht eindeutig ein klassizistisch argumentierender Autor. Auch die an Palladios Bauten gewonnene Kategorie der poetischen Fiktion findet nun ihre Anwendung:

*„Wenn jene [Griechen und Römer], unter einem glücklicheren Himmel, ihr Dach auf Säulen ruhen ließen, so entstand ja schon an und für sich eine durchbrochene Wand. Wir aber, die wir uns durchaus gegen die Witterung schützen, und mit Mauern überall umgeben müssen, haben den Genius zu verehren, der Mittel fand, massiven Wänden Mannigfaltigkeit zu geben, sie dem Scheine nach zu durchbrechen und das Auge würdig und erfreulich auf der großen Fläche zu beschäftigen.“<sup>854</sup>*

Massive Wände dem Schein nach durchbrechen, die gotische Fassade als Fiktion einer antiken Säulenreihe – hier wird die Differenz zu Boisseree und allen romantischen Gotikanhängern der Zeit deutlich. Die Gotik kann Goethe nur in ihrer historischen Daseinsform akzeptieren und würdigen. Das große Vorbild der Baukunst ist und bleibt ihm die Antike.

Dass es Boisseree trotzdem gelungen ist, Goethe für die Gotik zu interessieren, wird an der im folgenden Jahr, 1813, unternommenen Reise über Naumburg, Meißen, Pirna und Dresden nach Teplitz deutlich. Auf allen Zwischenstationen besichtigt Goethe stets die großen gotischen Kirchen.

---

<sup>846</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 24984 und 24985 (1. und 5. September 1812).

<sup>847</sup> Vgl. Kapitel 3.2.1 und Anfang Kapitel 3.6.1.

<sup>848</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“, S. 10768.

<sup>849</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“, S. 10768f.

<sup>850</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 9, Anmerkung S. 803.

<sup>851</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“, S. 10961.

<sup>852</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“, S. 10960.

<sup>853</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“, S. 10960f.

<sup>854</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Dichtung und Wahrheit“, S. 10960f.

Am 17. April 1813 schreibt Goethe seiner Frau Christiane aus Naumburg.<sup>855</sup> In diesem Brief sind weite Passagen dem spätromanisch-frühgotischen Naumburger Dom gewidmet. Neben detaillierten Beschreibungen einzelner Kunstwerke in der Kirche,<sup>856</sup> gedenkt Goethe besonders der durch den durchbrochenen Raum unterstützten, guten Akustik und vergleicht sie mit der Akustik des Weimarer Theaters<sup>857</sup> – welche, so kann ergänzt werden, ja auf seinen Umbau zurückzuführen ist. Am 20. April 1813 besichtigt Goethe den gotischen Dom in Meißen und ist voller Begeisterung. Obwohl der Dom von außen nichts Anziehendes habe, sei er das schlankste und schönste Gebäude dieser Zeit, das er je gesehen habe.<sup>858</sup> Es sei durch nichts verderbt oder verdüstert und sogar die Verzierungen seien schicklich, da sie auf den Charakter des Domherren-Geschlechts verweisen würden.<sup>859</sup> Wie weit scheinen hier die Diskussionen mit Boisseree über den Kölner Dom und das Straßburger Münster entfernt. Nur in der direkten Betrachtung vermag sich der Dichter, der bereits in Italien erkannt hat, dass Architekturkritik immer das Erlebnis einer realen Dreidimensionalität bedingt, für ein gotisches Gebäude bzw. überhaupt für ein Bauwerk zu begeistern. Und ähnlich der Situation in Italien, bemerkt Goethe auch hier, dass er mit Worten dem empfundenen Kunstgenuss nicht gerecht werden kann. Mit einer Zeichnung<sup>860</sup> versucht er wenigstens ansatzweise dieses Erlebnis festzuhalten.<sup>861</sup>

Am 25. April 1813 wird in Pirna die spätgotische Hallenkirche St. Marien besichtigt. Sie sei, so notiert sich Goethe, merkwürdig und lobenswert, aber eben nicht so alt wie der Meißner Dom.<sup>862</sup> In wie fern der Dichter hier einen Zusammenhang von Alter und Schönheit sieht, bleibt unklar. Sein Interesse ist im Folgenden auch nicht mehr auf das Gebäude sondern auf den Taufstein konzentriert.<sup>863</sup> Am 27. April gelangt Goethe über Dresden nach Teplitz und verbringt die nächsten vier Monate dort als Kurgast.

Es wird deutlich, dass Goethe, nachdem er sich über fast zwei Jahre nur theoretisch, Zeichnungen betrachtend mit der Gotik beschäftigt hat, ein regelrechtes Bedürfnis entwickelt, gotische Gebäude bei nächst bester Gelegenheit direkt zu besichtigen.

Im folgenden Jahr, 1814, ergibt sich die Möglichkeit, Boisseree in Heidelberg einen Gegenbesuch abzustatten. Im Mai 1814 studieren Goethe und Meyer, wohl in Vorbereitung der Fahrt, noch einmal die Zeichnungen des Kölner Doms.<sup>864</sup> Am 25. Juli 1814 verlässt Goethe Weimar und unternimmt zunächst mit seinem Berliner Duzfreund Karl Friedrich Zelter eine Reise durch das Rheingau. Am 12. September 1814 trifft die Reisegesellschaft schließlich in

---

<sup>855</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 11761.

<sup>856</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 11762ff.

<sup>857</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 11764.

<sup>858</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 11768.

<sup>859</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 11768f.

<sup>860</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, 1967 – 1973, Band 4 B, Zeichnung: 184.

<sup>861</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 11769.

<sup>862</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 11797.

<sup>863</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 11798f.

<sup>864</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25136f.

Frankfurt am Main ein. Eine Woche später stößt auch Sulpiz Boisseree hinzu.<sup>865</sup> Das Wiedersehen ist herzlich. Nach ein paar Tagen brechen Goethe und Boisseree nach Heidelberg auf. Dort wird nun gut zwei Wochen lang die umfangreiche Sammlung der Boisserees durchgesehen und besprochen. Man beginnt zunächst mit den Malereien; aber ab dem 3. Oktober widmet man sich fast ausschließlich architektonischen Rissen und Kupferstichen. In seinen Reisebriefen an seine Frau Christiane berichtet Goethe zusammenfassend von den täglichen Architekturstudien; im Mittelpunkt steht natürlich der Kölner Dom.<sup>866</sup> Am 9. Oktober begibt sich die Reisegesellschaft nach Darmstadt. Dort stellt Boisseree dem Dichter den Architekten Georg Moller vor.<sup>867</sup> Diesem ist es geglückt, einige Originalrisse des Kölner Doms zu entdecken und somit Boisserees Domprojekt bedeutend zu fördern.<sup>868</sup> Am 13. Oktober trifft man wieder in Frankfurt ein. Unter dem 16. Oktober 1814 notiert sich Goethe noch den Besuch des gotischen Doms in Frankfurt, ohne jedoch Genaueres festzuhalten.<sup>869</sup> Kurze Zeit später verlässt der Dichter seine alte Heimatstadt und ist Ende Oktober 1814 wieder in Weimar.

Der summarische Bericht in den ‚Tag- und Jahreshften‘ deutet an, dass sich auf dieser Rheinreise in Bezug auf die Gotik wenig Spektakuläres ereignet hat.<sup>870</sup> Man hat wiederholt die Zeichnungen studiert und darüber gesprochen; den Kölner Dom selbst besichtigt man jedoch erst im nächsten Jahr, 1815, während einer weiteren Rheinfahrt.

Bevor Goethe im Mai 1815 wieder in Richtung Rheingau aufbricht, erhält er von dem Berliner Architekten Ludwig Friedrich Catel im März 1815 erneut eines seiner Werke – ‚Grundzüge einer Theorie protestantischer Kirchen‘. Diesmal hat ihm wohl Zelter den Hinweis gegeben, dass sich Goethe zurzeit wieder vermehrt mit gotischer bzw. altdeutscher Architektur auseinandersetzt und vielleicht einige Unterstützung zu erhoffen ist. In einem Begleitschreiben verweist Catel auf die gerade erschienenen Kapitel von ‚Dichtung und Wahrheit‘ über die Straßburger Zeit und definiert sie als gemeinsame Basis für das Bestreben, griechische und altdeutsche Bauarten zu vereinen.<sup>871</sup> Doch ähnlich der Situation vor dreizehn Jahren widmet Goethe auch diesem Werk keine Aufmerksamkeit. In einem Brief vom 17. April 1815 an Zelter bedankt sich Goethe für die Übersendung von Catels Werk und verspricht gelegentlich hineinzuschauen; im gleichen Atemzug bemerkt er jedoch, eigentlich kein Interesse an dieser Materie zu haben, da sie ihn zu sehr zerstreue.<sup>872</sup> Einen Monat später schreibt Goethe auch direkt an Catel. Er bedankt sich noch einmal persönlich beim Autor, verweist auf sein derzeitiges Desinteresse an der Materie, welches es ihm nicht erlauben würde, ein derartiges Werk angemessen zu beurteilen und wiederholt seinen Standpunkt, dass der altdeutsche Baustil

---

<sup>865</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25166.

<sup>866</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 12469, 12470, 12475 und 12476.

<sup>867</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 12480.

<sup>868</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 12480.

<sup>869</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25168.

<sup>870</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, ‚Tag- und Jahreshfte‘, S. 13087f.

<sup>871</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 256 f.

<sup>872</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 12782f.

für ihn nur in historischer Hinsicht interessant sei.<sup>873</sup> Das ist eine diplomatisch formulierte, jedoch eindeutige Absage an Catels Bemühungen, antike und mittelalterliche Baukunst in einem neuen Stil zu verbinden. Sie entspricht auch ganz der Einstellung, die Goethe gegen Boisseree immer wieder vorbringen wird.

Am 24. Mai 1815 bricht Goethe erneut zu einer Rheinreise auf. Zwei Tage später erreicht er Wiesbaden und hält sich dort für zwei Monate als Kurgast auf. Am 21. Juli fährt Goethe dann in Richtung Köln ab, wo er vier Tage später anlangt. Am 26. Juli 1815 besichtigt der Dichter nach gut vierzig Jahren erneut den Kölner Dom - bezeichnenderweise ohne Boisseree. Im Tagebuch notiert Goethe lapidar:

*„Dom von Aussen. Umher. Von Innen. Altes Gemälde. Chor. Aufwärts. Mittlere Gallerie. Untere. Wasser Ausgüsse. Innen Kasten der drey Könige. Überreste des Schatzes.“*<sup>874</sup>

Für einen fünf Jahre vorbereiteten Besuch ist das reichlich kurz. Auch reist Goethe gleich am nächsten Tag weiter nach Bonn. Der Kölner Dom fesselt ihn lange nicht so wie einstmal die Bauten Palladios oder unlängst der Meißner Dom. Selbst in den ‚Tag- und Jahresheften‘ wird die Dombesichtigung rückblickend nur kurz abgehandelt:

*„Ich sah mit vorbereitetem Erstaunen das schmerzenvolle Denkmal der Unvollendung und konnte doch mit Augen das Maß fassen von dem, was es hätte werden sollen, ob es gleich dem angestrengtesten Sinne noch immer unbegreiflich blieb.“*<sup>875</sup>

Auch in seiner 1816 verfassten Reisechronik ‚Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden‘ ist der Bericht über die Besichtigung des Kölner Doms kurz und ähnlichen Inhalts:

*„Eh jedoch der Fremde so mannigfaltige Merkwürdigkeiten mit Ruhe genießen kann, wird er vor allem unwiderstehlich nach dem Dom gezogen. Hat er nun dieses leider nur beabsichtigten Weltwunders Unvollendung von außen und innen beschaut, so wird er sich von einer schmerzlichen Empfindung belastet fühlen, die sich nur in einiges Behagen auflösen kann, wenn er den Wunsch, ja die Hoffnung nährt, das Gebäude völlig ausgeführt zu sehen. Denn vollendet bringt ein groß gedachtes Meisterwerk erst jene Wirkung hervor, welche der außerordentliche Geist beabsichtigte: das Ungeheuere faßlich zu machen. Bleibt aber ein solches Werk unausgeführt, so hat weder die Einbildungskraft Macht noch der Verstand Gewandtheit genug, das Bild oder den Begriff zu erschaffen.“*<sup>876</sup>

Am 31. Juli ist Goethe wieder in Wiesbaden und zwei Tage später kommt Sulpiz Boisseree hinzu. In den nächsten Tagen besprechen beide wieder vieles zusammen. Im Mittelpunkt steht überraschenderweise zunächst der Orient, da Goethe mit seinem ‚West-Östlichen Divan‘ beschäftigt ist.<sup>877</sup> Am 8. August spricht man über die Arbeiten an der ‚Italienischen Reise‘. Dabei kommt Goethes Palladio-Vorliebe wieder ins Spiel. Aus den Gesprächsaufzeichnungen von Boisseree geht hervor, dass Goethe in diesem Zusammenhang noch einmal

---

<sup>873</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 12854f.

<sup>874</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25209f.

<sup>875</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, ‚Tag- und Jahreshefte‘, S. 13093.

<sup>876</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 15, S. 544.

<sup>877</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25212, 25213 und 29298.

unmissverständlich seinen architekturästhetischen Standpunkt formuliert, der darin gipfelt, dass Goethe nur Boisseree zu liebe seine derbsten Ressentiments gegen die Gotik aus seinen Skripten zur ‚Italienischen Reise‘ streicht.<sup>878</sup> Boisseree, der Jahre zuvor noch seinen Sieg über Goethes Vorurteile zu feiern glaubte, ist spürbar enttäuscht und er erkennt die Grenzen von Goethes Gotikbegeisterung.

Am 11. August fährt man gemeinsam nach Mainz und von dort aus nach Frankfurt. Am 15. August besuchen Goethe und Boisseree wieder den Frankfurter Dom.<sup>879</sup>

Einen Monat später fährt die Reisegemeinschaft nach Darmstadt und besucht erneut Georg Moller. Während der Betrachtung der ersten Hefte von Mollers ‚Denkmaehler der Deutschen Baukunst‘ entwickelt Goethe im Gespräch, so notiert es sich Boisseree, verschiedene Grundsätze der Baukunst:

*„Bei Moller sahen wir den Straßburger und den Freiburger Münster und sein kleines Werk, sein Theater und seine Kirche. An dieser entwickelte Goethe seine Grundsätze über Architektur. Alles müsse in drei Theile fallen; das Gesetz der Säulenordnung auf das Ganze angewandt werden, denn es käme wesentlicher darauf an, daß das Ganze harmonisch, als daß das Einzelne immer streng nach der hergebrachten Schnur und Regel sei.“<sup>880</sup>*

Diese Grundsätze sind eindeutig aus dem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz hergeleitet. Auch zwanzig Jahre später haben die einmal formulierten Gedanken nun auch für die Gotik ihre Gültigkeit.

Am 20. September fährt man gemeinsam nach Heidelberg. Hier wird erneut die große Sammlung der Boisserees betrachtet. Am 2. Oktober rückt wieder der Kölner Dom in den Mittelpunkt der Betrachtungen.<sup>881</sup> Boisseree notiert sich, dass Goethe in jenen Tagen beim Anblick des Domrisses das „ganze Geheimniß der Architektur“<sup>882</sup> erfahren zu haben vorgibt. Auf Boisserees Frage, um welches Geheimnis es sich dabei handle, hüllt sich Goethe in Schweigen und vertröstet in auf später; denn er müsse erst noch das Verhältnis der Architektur zur Natur bestimmen, bevor er nach Jahre langen Studien endlich im Klaren sei.<sup>883</sup> Goethe wird dieses Geheimnis, wie es seiner dichterischen Art entspricht, nie lüften.

Am 7. Oktober bricht Goethe von Heidelberg auf und erreicht vier Tage später wieder Weimar. Obwohl während dieser Reise deutlich wird, dass die ästhetischen Differenzen zwischen Goethe und Boisseree unüberbrückbar sind, beschließen beide, da sie inzwischen freundschaftlich verbunden sind, gemeinsam am Domprojekt weiterzuarbeiten.<sup>884</sup> Das bedeutet zunächst, sich mit den entsprechenden Zeichnungen zu versorgen: Boisseree leiht Goethe die Kölner

---

<sup>878</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 29308.

<sup>879</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25214.

<sup>880</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 29352f.

<sup>881</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25223.

<sup>882</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 29367.

<sup>883</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 29368f.

<sup>884</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 29320.

Domriss,<sup>885</sup> Moller übersendet einen Teil seiner ‚Denkmaehler...‘<sup>886</sup> und Goethe schickt im Gegenzug Zeichnungen des Straßburger Münsters an Boisseree.<sup>887</sup> Am 9. Januar 1816 kann Boisseree von den in Paris gefundenen Originalrissen des Kölner Doms berichten, die inzwischen in seinen Besitz übergegangen sind.<sup>888</sup> Ende Januar 1816 übersendet Moller einen Faksimile-Druck des Darmstädter Domrisses,<sup>889</sup> und einen Monat später sendet Boisseree den neu gefundenen Pariser Domriss.<sup>890</sup> In den letzten Februartagen beschäftigt sich Goethe immer wieder mit den Plänen,<sup>891</sup> bevor er Anfang März einen zurück an Boisseree und den anderen nach Berlin schickt.<sup>892</sup> In seiner oben erwähnten Reisechronik der Rheinreise von 1815 fügt Goethe dann als Ergebnis seiner Studien exakte Beschreibungen der einzelnen Originalrisse ein.<sup>893</sup>

Im November 1816 bittet Boisseree den Dichter, einen Aufsatz über die vorbildlichen Restaurationsarbeiten am Straßburger Münster zu schreiben, um die Reparaturen am Kölner Dom voranzutreiben.<sup>894</sup> In einem Antwortschreiben vom 16. Dezember 1816 erklärt sich Goethe dazu gern bereit und bittet um Übersendung der dazu benötigten Informationen.<sup>895</sup>

Im folgenden Jahr entstehen dann die ersten gemeinsamen Produktionen. Im 2. Heft des 1. Bandes von Goethes Journal ‚Über Kunst und Altertum‘ veröffentlicht der Dichter den von Boisseree gewünschten Aufsatz über das Straßburger Münster.<sup>896</sup> In diesem berichtet er von der Restaurierung des Münsters nach den Revolutionsschäden; besonders hebt er die Verwendung von Steinwerk zur Bedeckung und Führung des Regenwassers hervor.<sup>897</sup> Dagegen ärgert es ihn, dass die außen angebrachte Grabplatte Erwin von Steinbachs immer noch durch eine Kohlehütte verdeckt sei.<sup>898</sup>

Im gleichen Jahr wird auch Boisserees Aufsatz ‚Altdeutsche Baukunst‘, von Goethe mit einem Kommentar versehen, im 2. Teil des 1. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden‘ veröffentlicht. In diesem Anhang lobt der Dichter die Bemühungen der Gebrüder Boisseree und Georg Mollers. Ihre Publikationen würden es dem Betrachter ermöglichen, Einsicht in die historische Baukunst des Mittelalters zu gewinnen.<sup>899</sup> Wiederum betont Goethe die zeitliche Distanz. Der letzte, ‚Zum Schluss‘ betitelte Absatz enthält eine kleine Kunstgeschichte, die Goethes künstlerische Vorlieben noch einmal veranschaulichen. Die

---

<sup>885</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 13044.

<sup>886</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 13091 und Ewald 1999, S. 331f.

<sup>887</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 13162f.

<sup>888</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 241 ff.

<sup>889</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 333 f.

<sup>890</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25247.

<sup>891</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25247f.

<sup>892</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25250 und 25251.

<sup>893</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 15, S. 621f.

<sup>894</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 244.

<sup>895</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 13791.

<sup>896</sup> Vgl. Goethe: Werke, Weimarer Ausgabe 1887 bis 1919, Abt. I., Band 49/ II, S. 168 – 177.

<sup>897</sup> Vgl. Goethe: Werke, Weimarer Ausgabe 1887 bis 1919, Abt. I., Band 49/ II, S. 172.

<sup>898</sup> Vgl. Goethe: Werke, Weimarer Ausgabe 1887 bis 1919, Abt. I., Band 49/ II, S. 174.

<sup>899</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 90.

Antike, so der Dichter, brauchte sechshundert Jahre von ihrem Höhepunkt bis zum endgültigen Verfall; bei der Renaissance wären es von Michelangelo bis Spranger nur einhundert Jahre gewesen und der zeitgenössischen, romantischen Mode gebe er keine zwanzig Jahre, bis sie sich in dem höchsten Unsinn verlöre.<sup>900</sup> Das ist, bei allem vorherigen Lob, wohl erneut eine bittere Enttäuschung für Boisseree gewesen. Da klingt es dann schon fast ironisch, wenn Goethe wenige Zeilen zuvor, den Grundriss des Kölner Doms als „*bewunderungswürdig und vielleicht von keinem dieser Bauart übertroffen*“<sup>901</sup> beschreibt.

Es scheint nur folgerichtig, dass im Anschluss an diese Bemerkungen die Zusammenarbeit Boisserees mit Goethe deutlich an Intensität verliert. Der Heidelberger Kunstsammler hat wohl gemerkt, dass der Dichter nicht mehr zustimmen ist und seine gelegentlichen Misstöne gegenüber der Gotik seinem Projekt nicht unbedingt dienlich sind. Trotzdem bleibt man in Kontakt, ist sich gegenseitig gewogen und informiert sich über aktuelle Entwicklungen.

Im Dezember 1817 sendet Moller die Fortsetzung seiner ‚Denkmaehler...‘ an Goethe.<sup>902</sup> Der beschäftigt sich Ende Februar 1818 mit Mollers Darstellungen<sup>903</sup> und lobt in einem Brief vom 24. Februar 1818 an Georg Moller besonders die Reinheit der Zeichnungen, welche gerade bei der altdeutschen Bauart von besonderer Wichtigkeit sei.<sup>904</sup>

Im Juli des darauf folgenden Jahres betrachtet Goethe erneut Mollers Zeichnungen. Besonders eine Ansicht, welche die rekonstruierte Vorderseite des Doms darstellt, hat es ihm angetan. Er beauftragt den Weimarer Oberbaudirektor Clemens Wenzeslaus Coudray diese Ansicht zu illuminieren, um so einen nahezu realistisch dreidimensionalen Eindruck vom fertigen Domgebäude gewinnen zu können.<sup>905</sup> Das Ergebnis findet Goethe so bedeutend, dass er dem von Johann Heinrich Meyer verfassten Aufsatz ‚Koelner Domriss durch Moller‘, veröffentlicht im 2. Band des 2. Heftes von ‚Über Kunst und Altertum‘, einen Kommentar beifügt, der von Coudrays Arbeit berichtet. Besonders für Personen, die nicht in der Lage seien, sich mittels einfacher Linien ein Gebäude vorstellen zu können, sei diese Art der Darstellung zu empfehlen, so Goethe.<sup>906</sup>

Ähnlich äußert sich der Dichter in einem Brief vom 12. August 1819 an Boisseree. Hier wird besonders die „*schickliche Größe des Maaßstabes*“<sup>907</sup> der Zeichnung gelobt. Nur so sei es möglich, dass sich die Einbildungskraft an die Stelle der Wirklichkeit setze und Auge und Sinn angenehm befriedige.<sup>908</sup> Auch hier gilt Goethes in Italien entdeckte Maxime, dass das Erlebnis

---

<sup>900</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 92.

<sup>901</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 91.

<sup>902</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 334.

<sup>903</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25518.

<sup>904</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 14531f.

<sup>905</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25700.

<sup>906</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 235 – 236.

<sup>907</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 15315.

<sup>908</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 15315.

der Dreidimensionalität, selbst in der Simulation, die erste Bedingung einer Architekturkritik ist.

Im Dezember 1820 übersendet Christian Ludwig Stieglitz, der wohl auch von Goethes Interesse an mittelalterlicher Baukunst profitieren will, sein Werk ‚Von Altdeutscher Baukunst‘.<sup>909</sup> Doch ähnlich den Büchern Catels, widmet Goethe diesem Werk Stieglitz`, dessen Buch über die antike Baukunst er vor fünfundzwanzig Jahren noch gelobt hatte, keine Aufmerksamkeit. Es wandert in seine Bibliothek und ist bis auf den heutigen Tag ab Seite 93 unaufgeschnitten.<sup>910</sup> In einem Brief vom 23. April 1821 an Boisseree begründet Goethe sein Vorgehen. Da ihm von deutscher Baukunst nur der Kölner Dom als einzig wichtig erscheine, habe er keine Interesse, sich mit Stieglitz` Werk zu beschäftigen.<sup>911</sup>

Im Januar 1821 erhält er des Weiteren das Werk ‚Denkmahle der Baukunst und Bildnerey des Mittelalters in dem Oesterreichischen Kaiserthume‘.<sup>912</sup> Einer Eintragung aus den ‚Tag- und Jahresheften‘ ist zu entnehmen, dass Goethe in dem Werk geblättert hat, mit den Darstellungen aber nicht zufrieden ist.<sup>913</sup>

Am 30. Juni 1821 sendet Boisseree seinen Aufsatz ‚Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln‘ und ist voll banger Erwartung auf Goethes Urteil.<sup>914</sup> Dieser antwortet zehn Tage später freundlich und lobend; er nennt den Aufsatz trefflich geraten und er habe ihn wie einen Roman ohne Unterbrechung von Anfang bis Ende gelesen.<sup>915</sup> Es fällt auf, dass Goethe nicht über den Inhalt spricht.

Ein Jahr später, im Herbst 1822, beginnt Goethe sich wieder vermehrt mit Mollers ‚Denkmaehlern...‘<sup>916</sup> und Boisserees Domheft<sup>917</sup> zu beschäftigen.<sup>918</sup> Zunächst veröffentlicht er im 1. Heft des 4. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘ einen kleinen Aufsatz, der das 1821 von Sulpiz Boisseree herausgegebene Heft ‚Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters‘ anpreist.<sup>919</sup> Kurz und knapp wird jede einzelne Zeichnung beschrieben und abschließend der Wunsch geäußert, dass das Publikum die Bemühungen des Unternehmers reichlich belohne.<sup>920</sup> Im Anschluss beginnt Goethe mit Vorarbeiten zu einem eigenen Aufsatz über die deutsche Baukunst. Trotz der unüberwindlichen Meinungsdivergenzen ist es Boisseree, im Gegensatz zu Catel und Stieglitz, demnach gelungen,

---

<sup>909</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25888.

<sup>910</sup> Vgl. Ruppert 1958, S. 348.

<sup>911</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 16491f.

<sup>912</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25905f.

<sup>913</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 13209.

<sup>914</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 247.

<sup>915</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 16664.

<sup>916</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26179.

<sup>917</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26193.

<sup>918</sup> Vgl. auch: Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 13217.

<sup>919</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 330 – 331.

<sup>920</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 330f.

Goethe wenigstens so weit für seine Sache gewinnen zu können, dass dieser seine öffentliche Wirksamkeit in den Dienst von Boisserees Domprojekt stellt.

Im März 1823 nimmt Goethes geplanter Aufsatz endgültig Gestalt an;<sup>921</sup> am 27. März 1823 ist er ausformuliert und wird wenig später im 2. Heft des 4. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘ veröffentlicht.<sup>922</sup> Der Titel ‚Von Deutscher Baukunst‘ spielt auf den gleichnamigen ersten Münster-Aufsatz an und gibt dadurch das Programm vor. In diesem zweiten ‚Von Deutscher Baukunst‘-Aufsatz zieht der Autor ein abschließendes Resümee seiner Jahre langen Beschäftigung mit gotischer bzw. mittelalterlicher Baukunst.

Die Aufsatz beginnt, wie die entsprechende Beschreibung in ‚Dichtung und Wahrheit‘ mit der Bemerkung, dass die Gotik deutschen Ursprunges sei.<sup>923</sup> Von einem sarazenischen Einfluss ist nun nicht mehr die Rede. Im Anschluss zitiert Goethe in freier Übersetzung eine Stelle aus dem Werk des älteren Blondel, in der der Autor bemerkt, dass die eigentliche, Stil unabhängige Proportionierung eines Bauwerks, ungeachtet zusätzlichen Zierrats, bestimmt, ob ein Gebäude als schön empfunden wird. Dies gälte für die Antike wie für die Gotik.<sup>924</sup>

Diese offensichtlich klassizistisch begründete Vorgehensweise Goethes hat Anlass zu verschiedenen Interpretationen gegeben. Für Kruft etwa ist die Anführung Blondels ein weiterer Beleg dafür, dass sich Goethe auch in seinem ersten Münster-Aufsatz auf eben diesen Blondel beruft.<sup>925</sup> Für Pevsner hingegen ist Goethes Rückgriff auf die rationalen Methoden Blondels genau als Gegensatz zur Polemik gegen den Rationalisten Laugier im ersten Münster-Aufsatz zu sehen.<sup>926</sup>

Beiden Interpretationen kann nicht grundweg widersprochen werden; Goethe gibt jedoch in seinem zweiten ‚Von Deutscher Baukunst‘-Aufsatz einen kleinen Hinweis:

*„Erinnern dürfen wir uns hierbei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Straßburger Münster so große Wirkung auf uns ausübte, daß wir ungerufen unser Entzücken auszusprechen nicht unterlassen konnten. Eben das, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewußt begegnet, und es wird ja auch nicht von jedem gefordert, daß er von Eindrücken, die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.“<sup>927</sup>*

Die Behauptung von der unbewussten Einsicht in die Schönheit der Münsterproportionen deutet zumindest an, dass sich Goethe in seinem ersten Münster-Aufsatz wohl nicht auf Blondel bezogen hat. Wäre dies der Fall gewesen, stünde doch spätestens an dieser Stelle das Bekenntnis eines frühen Studiums der französischen Architekturtheorie.

Nach dieser allgemeinen, die eigenen Erfahrungen rekapitulierenden Einleitung wendet sich Goethe Boisserees Domprojekt zu. Er betont zunächst noch einmal, dass, gerade aufgrund

---

<sup>921</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26229, 26230 und 26231.

<sup>922</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26231 und 17550 (Brief an Boisseree vom 10. April 1823).

<sup>923</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8787.

<sup>924</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8787f.

<sup>925</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 288.

<sup>926</sup> Vgl. Pevsner 1971, S. 126 f.

<sup>927</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8788f.

seines Alters, sein Interesse an der Gotik rein historisch sei.<sup>928</sup> Nach einer werbenden Beschreibung der Publikationen Boisserees und Mollers über den Kölner Dom,<sup>929</sup> richtet sich sein Augenmerk auf das Gebäude selbst. Spätestens an dieser Stelle wird Boisseree seinen Fehler eingesehen haben, nicht mit Goethe gemeinsam den Kölner Dom besichtigt zu haben; denn des Dichters Urteil ist kritisch:

*„Ich will nicht leugnen, daß der Anblick des Kölner Doms von außen eine gewisse Apprehension in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben wüßte. [...] Selbst der Dom inwendig macht uns, wenn wir aufrichtig sein wollen, zwar einen bedeutenden, aber doch unharmonischen Effekt; nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt.“<sup>930</sup>*

Denkt man nun an Goethes Einleitung zurück, wird deutlich, dass, trotz aller gegenteiligen Beteuerungen gegenüber Boisseree, für den Dichter das Straßburger Münster nach wie vor das harmonischste und damit schönste Gebäude der Gotik ist. So ist es nicht verwunderlich, dass der Aufsatz mit einigen Betrachtungen zum ersten Münster-Aufsatz fortsetzt, den Goethe auch an dieser Stelle für möglicherweise ungenau geschrieben, aber dem Inhalt nach für richtig hält.<sup>931</sup> Dabei betont er noch einmal sein damaliges Gespür für die Proportionen.<sup>932</sup> Im Gegensatz zu den funktionalistischen Aspekten, die Goethe in seiner Beschreibung in ‚Dichtung und Wahrheit‘ hervorhebt, steht nun wieder die Ästhetik im Mittelpunkt. Der Aufsatz endet bezeichnender Weise mit der Ankündigung, den einstigen Münster-Aufsatz noch einmal zu veröffentlichen.<sup>933</sup>

Neben dieser Neupublizierung des ersten ‚Von Deutscher Baukunst‘-Aufsatzes enthält das 3. Heft des 4. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘ einen Aufsatz über die Marienburg.<sup>934</sup> Während Goethe im März 1823 seine Jugendschrift für die Veröffentlichung abschreiben lässt,<sup>935</sup> erhält er vom Breslauer Altertumsforscher Johann Gustav Büsching, mit dem er seit knapp zehn Jahren in Briefkontakt steht, dessen Werk ‚Das Schloss der Deutschen Ritter zu Marienburg‘.<sup>936</sup> Die ruinöse gotische Ordensburg wird seit 1817 unter der Leitung Karl Friedrich Schinkels restauriert; und wenn Boisseree im Mai 1823 von den Restaurationsarbeiten an den alten Kirchen in Paris berichtet,<sup>937</sup> mag Goethe im Gegenzug den Entschluss gefasst haben, von der Sanierung gotischer Baudenkmäler Preußens zu berichten. Im Juni 1823 bittet Goethe den in Breslau tätigen Fritz von Stein, um Nachrichten über den aktuellen Stand der

---

<sup>928</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8789 und 8790f.

<sup>929</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8790ff.

<sup>930</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8792f.

<sup>931</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8794f.

<sup>932</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8794.

<sup>933</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8795.

<sup>934</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 350 – 351.

<sup>935</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26231.

<sup>936</sup> Vgl. Ruppert 1958, S. 341.

<sup>937</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 249f.

Restauration.<sup>938</sup> Dieses Anliegen wird wenige Monate später von Büsching selbst besorgt.<sup>939</sup> Ende 1823 ist der Aufsatz vollendet.<sup>940</sup> Goethe berichtet in ihm, von seinem durch Moller angeregten Interesse an weltlichen Bauwerken der Gotik.<sup>941</sup> Da nun die Marienburg Herberge von Rittern und Mönchen gewesen wäre, sei sein Interesse an diesem Bauwerk von doppelter Aufmerksamkeit.<sup>942</sup> Nach einer Erwähnung von Büschings Werk über die Marienburg, berichtet Goethe kurz von den Restaurationsarbeiten.<sup>943</sup>

Während der Dichter im Oktober 1823 an seinem Aufsatz zur Marienburg arbeitet, unterhält er sich mit Eckermann bei Betrachtung verschiedener Kupferstiche über altdeutsche Baukunst im Allgemeinen:

*„Man sieht in den Werken der altdeutschen Baukunst [...] die Blüthe eines außerordentlichen Zustandes. Wem eine solche Blüthe unmittelbar entgegentritt, der kann nichts als anstaunen; wer aber in das geheime innere Leben der Pflanze hineinsieht, in das Regen der Kräfte und wie sich die Blüthe nach und nach entwickelt, der sieht die Sache mit ganz andern Augen; der weiß, was er sieht.“<sup>944</sup>*

Das hier verwendete Blüten- und Pflanzenmotiv zur Charakterisierung der Gotik erinnert an die „saracenische Pflanze“<sup>945</sup> aus dem Jahr 1810; doch von einem arabischen Ursprung ist nicht mehr die Rede. Es zeigt vielmehr die Methode, mit welcher es Goethe gelingt, die für ihn eigentlich minderwertige Gotik architekturästhetisch zu erschließen. Die Akzeptanz des Baustils begründet Goethe hier mit der Kenntnis der damaligen Motivationen – sie ist also wieder rein historisch.

In den folgenden Jahren sinkt das Interesse an der Gotik erneut. Zwar sendet Moller im April 1824 die Fortsetzung seiner ‚Denkmaehler...‘ und entwickelt im beiliegenden Begleitschreiben den Gedanken von der klimabedingten Unzweckmäßigkeit der zeitgenössischen Anwendung antiker Baukunst in Nordeuropa;<sup>946</sup> doch Goethes Antwort darauf ist dankend aber kurz: Er freue sich über das fortgesetzte Vertrauen in sein Interesse und stimme ihm auch in dem Punkte zu, dass Zweckmäßigkeit und überlieferte Ideale in der Baukunst oft im Widerspruch stünden, wie er jedoch genau darüber denke, wolle er später mitteilen.<sup>947</sup>

Auch Boisseree sendet im gleichen Monat, April 1824, seine Fortsetzung der Dompublikation an Goethe.<sup>948</sup> Dieser veröffentlicht zwar einen weiteren werbenden Aufsatz im 1. Heft des 5. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘ mit dem Titel ‚Boissereisches grosses Domwerk (und

---

<sup>938</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 17635.

<sup>939</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 707.

<sup>940</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 707 und Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 17920 (Brief vom 12. Dezember 1823 an Boisseree).

<sup>941</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 350.

<sup>942</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 350.

<sup>943</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 350f.

<sup>944</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 30010.

<sup>945</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 10509.

<sup>946</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 339f.

<sup>947</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 18193.

<sup>948</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26413.

Kölner Karneval)'.<sup>949</sup> Es ist jedoch bezeichnend für den Grad des Interesses, dass nach einer kurzen Beschreibung der neuen Kupferstiche und einem Verweis auf die Beschreibung der alten Zeichnungen im 1. Heft des 4. Bandes der Kölner Karneval in den Mittelpunkt der Beschreibung rückt.<sup>950</sup> Eine tatsächliche Beschäftigung mit Boisserees Domwerk lässt sich dann auch erst gut zwei Jahre später, im Juli 1826 während eines Besuchs Zelters in Weimar, feststellen.<sup>951</sup>

Eine letzte Phase der Beschäftigung mit gotischer bzw. altdeutscher Baukunst beginnt im Herbst 1827. Ihre Motivation ist, wie so oft, in der Zusendung neuen Betrachtungsmaterials zu suchen. Am 31. Oktober notiert Goethe in sein Tagebuch, dass er sich mit Oberbaudirektor Coudray ein Werk über mittelalterliche kirchliche Baudenkmäler angesehen hat.<sup>952</sup> Wenige Wochen später erhält er vom Darmstädter Maler und Kunstschriftsteller Franz Hubert Müller ein weiteres Teilheft seines Werkes über den Oppenheimer Dom: ‚Die St. Katharinen-Kirche zu Oppenheim. ein Denkmal teutscher Kirchenbaukunst aus dem 13. Jh.‘<sup>953</sup> Nur wenige Tage danach sendet auch Moller neue Zeichnungen vom Freiburger Münster an Goethe. In seinem Begleitbrief greift Moller noch einmal seinen Gedanken von der zu bevorzugenden gotischen Bautechnik in Nordeuropa auf.<sup>954</sup> Goethe antwortet hierauf nicht.

Wenn sich auch für die folgenden Monate zunächst kein Hinweis auf ein nachhaltiges Studium dieser Werke finden lässt,<sup>955</sup> so ist die Gotik doch wieder in Goethes aktuellen Gedankenkreis gerückt. Unter dem 11. März 1828 zeichnet Eckermann ein Gespräch mit Goethe auf. Die Unterhaltung dreht sich um die Definition, was ein Genie ist; Goethe sagt unter anderem hierzu:

*„Derjenige, der zuerst die Formen und Verhältnisse der altdeutschen Baukunst erfand, sodaß im Laufe der Zeit ein Straßburger Münster und ein Kölner Dom möglich wurde, war auch ein Genie; denn seine Gedanken haben fortwährend productive Kraft behalten und wirken bis auf die heutige Stunde.“*<sup>956</sup>

Es ist interessant, dass Goethe, im Gegensatz zu seinen weiteren Beispielen zur Plastik und Malerei, für die Baukunst keinen Vertreter der Antike oder der Renaissance nennt. Ein Genie ist der Erfinder der Gotik nicht jedoch ein Michelangelo oder Palladio, obwohl doch gerade dessen Baustil auch zweihundert Jahre nach Palladios Tod in Europa, ja in Dessau und Weimar noch maßgebend ist – diese Aussage Goethes steht im Widerspruch zu fast allen seinen früheren Stellungnahmen ähnlichen Inhalts. Selbst seine vor knapp sechzig Jahren verfasste Definition

---

<sup>949</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 363 – 367.

<sup>950</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 363ff.

<sup>951</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26748 (Wenige Wochen zuvor ist Boisseree noch einmal in Weimar gewesen, ohne das ausführlich über das Domprojekt verhandelt worden wäre.).

<sup>952</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26954.

<sup>953</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26965. Die seit 1823 erscheinenden Hefte sind von Müller regelmäßig an Goethe geschickt worden. Doch erst im Herbst 1827 beginnt sich der Dichter nachweislich dafür zu interessieren.

<sup>954</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 341.

<sup>955</sup> Ausnahme: Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26973 – Die Tagebucheintragung vom 13. Dezember 1827 besagt, dass sich Goethe mit Mollers Zeichnung befasst hat.

<sup>956</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 30903.

des genialen Baumeisters, zählt neben Erwin von Steinbach auch Bramante auf.<sup>957</sup> Eine mögliche Erklärung für diese ungewohnte Stellungnahme Goethes könnte die zeitgleiche Wiederaufnahme der Gotik-Studien sein.

Im Mai 1828 erhält Goethe die sechste Lieferung von Müllers Werk über den Oppenheimer Dom und er beschäftigt sich mehrere Tage damit. Ergebnis dieser Studien ist ein kleiner Aufsatz, den Goethe im 2. Heft des 6. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘ veröffentlicht.<sup>958</sup> In diesem beschreibt er kurz den Umfang des Projekts und die Zeichnungen der sechsten Sendung. Im Anschluss vergleicht er sie mit Boisserees Domwerk und Mollers Arbeiten über das Freiburger Münster.<sup>959</sup> In allen könne man erkennen, so Goethe, *„wie in einer düster-unruhigen Zeit die kolossalsten Konzeptionen zu den höchsten Zwecken und dem frömmsten Wirken sich in der Baukunst hervortaten und in der ungeeignetesten Weltepoche Maß und Harmonie ihr Reich zu befestigen und zu erweitern trachteten.“*<sup>960</sup> Die Würdigung der Proportion bei Beachtung der ästhetischen Minderwertigkeit der Epoche – das ist wieder Goethes gewohnte Haltung gegenüber der Gotik. Mit diesem Aufsatz endet die offizielle Anteilnahme Goethes an der Wiederbelebung der gotischen Bauweise.

Im Dezember 1828,<sup>961</sup> September 1830<sup>962</sup> und September 1831<sup>963</sup> erhält Goethe zwar die noch fehlenden Teile von Boisserees Werk über den Kölner Dom bzw. dessen Schrift ‚Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Nieder-Rhein‘. In den Tagebüchern ist jedoch keine Beschäftigung mit den Darstellungen notiert, lediglich in einem Brief vom 21. Juli 1831 berichtet er Boisseree vom wiederholten Betrachten der Domblätter und streicht noch einmal die Bedeutung des Projektes heraus.<sup>964</sup>

Im August 1830 befasst sich Goethe letztmalig mit dem nun vollständig veröffentlichten Werk über den Oppenheimer Dom;<sup>965</sup> die angefangenen Notizen hierüber werden jedoch von ihm nicht mehr verwertet.

### 3.6.2 Späte Bauprojekte

Von 1789 bis 1804 gehört Goethe zur obersten Instanz bei allen Weimarer Großbauprojekten. Zusammen mit den Architekten Arens, Thouret, Gentz und Rabe realisiert er verschiedene anspruchsvolle Bauvorhaben.<sup>966</sup> Wenn es um Goethes Erfahrung in der Baupraxis geht, sind dies die wichtigsten Projekte. Doch so wie der Dichter bereits vor Italien einige kleinere

---

<sup>957</sup> Vgl. Kapitel 3.2.1 und 3.2.2.

<sup>958</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 440.

<sup>959</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 440.

<sup>960</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 440.

<sup>961</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27143.

<sup>962</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 22306 und Ewald 1999, S. 44.

<sup>963</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27659.

<sup>964</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 22792f.

<sup>965</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27442.

<sup>966</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

Bauvorhaben betreut,<sup>967</sup> so arbeitet er nach 1810 an verschiedenen Bauprojekten mit; nur die Art seiner Beteiligung ändert sich. Seit 1816 ist Clemens Wenzeslaus Coudray Oberbaudirektor in Weimar.<sup>968</sup> Obwohl Goethe damit sein Bauministerium offiziell abgibt, erscheint Coudray in aller Regelmäßigkeit am Frauenplan mit seinen Plänen, welche im Gespräch mit Goethe häufig modifiziert werden,<sup>969</sup> so dass eine indirekte Beteiligung Goethes an diversen Weimarer Bauprojekten angenommen werden kann.

Bis zum Jahr 1804 werden unter Goethes Leitung der Ost- und Nordflügel des Weimarer Schlosses erbaut.<sup>970</sup> Nachdem sich die politische Situation nach der napoleonischen Herrschaft wieder einigermaßen stabilisiert hat, beginnen Goethe und Meyer im Oktober 1815 den Bau des Westflügels zu planen.<sup>971</sup> Im Januar 1816 trifft Coudray in Weimar ein und wird sogleich mit in die Planung einbezogen. Zu dritt bespricht man alle paar Monate die zu planenden Schlossbauaktivitäten.<sup>972</sup> Bereits im Januar 1816 empfiehlt Goethe der Erbgroßherzogin Maria Pawlowna Coudray als den geeigneten Architekten für das Schlossbauvorhaben.<sup>973</sup> Ein Jahr später, am 27. Februar 1817, diskutiert Goethe vorerst letztmalig mit Coudray über den Westflügel;<sup>974</sup> danach wird das Projekt aus finanziellen Gründen für mehrere Jahre auf Eis gelegt.<sup>975</sup> Erst im November 1821 wird das Vorhaben wiederbelebt und Coudray erscheint am 20. November mit Plänen für den neuen Flügel im Haus am Frauenplan.<sup>976</sup> Es dauert drei weitere Jahre bevor Coudray im Dezember 1824 von den bevorstehenden Bauaktivitäten am Schloss berichten kann.<sup>977</sup> Doch Goethes Anteilnahme am Schlossbau ist, wie Ewald es nennt,<sup>978</sup> zunehmend sporadischer. Erst im Februar 1829 findet sich ein Tagebucheintrag, in dem vermerkt wird, dass Coudray mit Entwürfen für die neue Schlosskapelle erschienen ist und man diese genauestens durchgegangen sei.<sup>979</sup> Zumindest in diesen Wochen ist Goethes Interesse geweckt; in einem Gespräch mit Eckermann vom 12. Februar 1829, reflektiert der Dichter über die Förderung, welche er durch den ersten Schlossbau erfahren habe. Sie endet in der selbstbewussten Erkenntnis, den Leuten vom Fach in der Intention überlegen gewesen zu sein.<sup>980</sup> In den folgenden zwei Jahren bespricht Goethe alle paar Monate mit Meyer und Coudray die aktuellen Schlossbauangelegenheiten, ohne Genaueres in sein Tagebuch zu

---

<sup>967</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1.

<sup>968</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 260.

<sup>969</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 260.

<sup>970</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>971</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25227.

<sup>972</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25237, 25260, 25279, 25282 und 25316 (entspricht Tagebucheintragen vom 2. Januar, 7. April, 8. und 16. Juni, 3. Oktober 1816).

<sup>973</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 13189ff.

<sup>974</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25358.

<sup>975</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 167.

<sup>976</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26036.

<sup>977</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26522.

<sup>978</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 167.

<sup>979</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27171.

<sup>980</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 31062.

notieren.<sup>981</sup> Im November 1831 sind die ersten Zimmer des neuen Schlossflügels fertig, und der inzwischen zweiundachtzigjährige Goethe bittet Coudray um eine Besichtigung.<sup>982</sup> Wenige Tage später kann der Oberbaudirektor den Wunsch erfüllen.<sup>983</sup> So hat Goethe noch einmal die Möglichkeit, wenige Monate vor seinem Tod, die Fortführung des von ihm vor zweiundvierzig Jahren begonnenen Unternehmens zu betrachten und die ersten fertig gestellten Zimmer als „schön, angenehm und prächtig“<sup>984</sup> zu loben. Die Vollendung des Westflügelbaus, an dem zeitweilig auch Schinkel mitwirkt, wird selbst Coudray nicht mehr erleben; denn erst Ostern 1847 wird die Schlosskapelle eingeweiht.<sup>985</sup>

Während Goethe dem Schlossweiterbau nur gelegentlich seine Aufmerksamkeit widmet, ist ihm der Bau der Bürgerschule, obwohl nur im Hintergrund agierend, eine Herzensangelegenheit. Im Dezember 1821 sprechen der Dichter und Oberbaudirektor Coudray zum ersten Mal, ohne das es bis dahin konkrete Pläne gibt, über das Projekt.<sup>986</sup> Ein halbes Jahr später wird der Gedankenaustausch zwischen beiden fortgesetzt,<sup>987</sup> und am 6. September 1822 kann Coudray als Resultat der Gespräche fertige Pläne für das neue Schulgebäude vorlegen.<sup>988</sup> Drei Tage später werden die Grundrisse vom Herzog genehmigt und die notwendigen Bauvorbereitungen eingeleitet.<sup>989</sup> Am 10. und 13. November bereiten Goethe und Coudray die für den 17. November 1822 vorgesehene Grundsteinlegung vor.<sup>990</sup> Gemeinsam arbeiten sie an einer Rede, die Coudray während der feierlichen Zeremonie vortragen soll. Ein Absatz enthält eine Definition der Architektur, die Goethes zweitem ‚Baukunst‘-Aufsatz entnommen sein könnte:

*„Die Architektur findet nicht, wie die übrigen Künste, ihr Vorbild in der Natur, sondern sie ist das reine Werk menschlicher Erfindung [...] In ihrem Entstehen ein Kind des Bedürfnisses, erhob sich dieselbe nur allmählich zur schönen Kunst, doch immer beruhend auf Schicklichkeit und Festigkeit.“<sup>991</sup>*

Knapp drei Jahre später ist der Bau unter Coudrays Aufsicht vollendet;<sup>992</sup> und am 3. September 1825 kann, pünktlich zum fünfzigjährigen Amtsjubiläum des Herzogs, die Schule eingeweiht werden.<sup>993</sup>

In einem Brief an den Herzog vom 20. Juli 1826 reflektiert Goethe noch einmal über die Bürgerschule:

---

<sup>981</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27195, 27319, 27385, 27580 und 27651 (entspricht den Tagebucheinträgen vom 22. März und 7. Dezember 1829, 19. April 1830, 23. April und 11. September 1831).

<sup>982</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 22959.

<sup>983</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27683.

<sup>984</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27683.

<sup>985</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 168.

<sup>986</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26046.

<sup>987</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26100.

<sup>988</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26160.

<sup>989</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 170.

<sup>990</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26184 und 26 185.

<sup>991</sup> zitiert nach Ewald 1999, S. 170.

<sup>992</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26621f.

<sup>993</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 172.

*„Um nun aber aus der Unvernunft in das Vernünftige überzugehen, vermeldet schuldigst, daß wir die neue Bürgerschule besucht haben. Das Gebäude bewirkt schon selbst Cultur, wenn man es von außen ansieht und hineintritt. Die rohsten Kinder, die solche Treppen auf- und abgehen, durch solche Vorräume durchlaufen, in solchen heiteren Sälen Unterricht empfangen, sind schon auf der Stelle aller düstern Dummheit entrückt und sie können einer heitern Thätigkeit ungehindert entgegen geben.“<sup>994</sup>*

Dieser Bau ist für Goethe demnach mehr als nur ein zweckmäßiges und wohlproportioniertes Gebäude; es ist für ihn der Beweis, seines vor knapp dreißig Jahren in den Schemen zum Dilettantismus formulierten Gedankens,<sup>995</sup> dass die Architektur, aufgrund ihrer bedingenden Zweckmäßigkeit, Menschen erziehen kann, die sonst nicht in den Einfluss der Kunst gelangen.

Anlässlich des 70. Geburtstages Goethes, am 28. August 1819, äußert Sulpiz Boisseree den Gedanken, den Dichter durch die Errichtung eines Denkmals in seiner Vaterstadt Frankfurt am Main zu ehren. Nach seinem Entwurf soll ein antiker Rundtempel nach Art des römischen Vestatempels auf einer kleinen Maininsel nahe der Stadt errichtet werden und eine Statue des Dichters beherbergen.<sup>996</sup> Goethe verhält sich diesem Projekt gegenüber zunächst verhalten wohlwollend, und so treiben Boisseree und Kanzler von Müller die Arbeiten voran.<sup>997</sup> Doch die Pläne gelangen an die Öffentlichkeit und stoßen auf ungeahnt heftigen Widerspruch, so dass sich Goethe veranlasst sieht, eine schriftliche Stellungnahme zu formulieren. Vom 20. bis 22. Mai 1821 arbeitet Goethe an einem kleinen Aufsatz,<sup>998</sup> den er am 24. Mai 1821 an Boisseree schickt.<sup>999</sup>

Der Aufsatz beginnt mit einer kurzen Einführung in das Projekt.<sup>1000</sup> Es folgen Goethes rational begründete Bedenken gegenüber der Realisierung eines solchen Bauwerks, die wohl den Zweiflern und Kritikern Recht geben ohne dem Erfinder Boisseree zu nahe zu treten.<sup>1001</sup> Der interessanteste Punkt hierbei ist die erneut aufgeführte klimatisch bedingte Unzweckmäßigkeit antiker Bauformen in Nordeuropa: das nördliche Klima würde die Sandsteinsäulen binnen kurzer Zeit zersetzen, der winterliche Schnee würde ein Betreten des Gebäudes unmöglich machen und der Frost würde das offenliegende Mauerwerk über kurz oder lang zersprengen; außerdem sei in der kleinen, nach oben offenen Cella fast das ganze Jahr über ein kellerartiges Klima zu erwarten.<sup>1002</sup> Offensichtlich versucht Goethe mit der Kritik an der Bauform, welche ein Gebäude an sich jedoch nicht in Frage stellt, beiden Seiten gerecht zu werden.

---

<sup>994</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 19418.

<sup>995</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

<sup>996</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, Anmerkung S. 718f.

<sup>997</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, Anmerkung S. 719.

<sup>998</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25954.

<sup>999</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 16575 und Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 429 – 433.

<sup>1000</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 429.

<sup>1001</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 429ff.

<sup>1002</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 430f.

Zum Schluss wird ein Vorschlag zur Güte entwickelt. Mit der neu gegründeten Bibliothek sei doch eine noch viel günstigere Gelegenheit gegeben, ihm ein Denkmal zu setzen. Das so ersparte Geld für den Bau, könne dann der Herstellung seiner Büste zu Gute kommen.<sup>1003</sup>

Das Vorhaben wird zu Lebzeiten des Dichters weder in der ausführlichen noch in der bescheideneren Version zur Ausführung kommen.<sup>1004</sup>

Fünf Jahre nach der Stellungnahme zum Denkmal in Frankfurt plant Goethe an einem Grabmonument für Schiller und sich selbst, welches unweit der von Coudray entworfenen und noch im Bau befindlichen Fürstengruft errichtet werden soll.

Im Mai 1826 spricht er mit dem gerade in Weimar anwesenden Sulpiz Boisseree über dieses Projekt und beide begehen den anvisierten Bauplatz.<sup>1005</sup> Im Dezember 1826 wird Coudray hinzugezogen,<sup>1006</sup> und gemeinsam entwirft man ein kleines, schlichtes, würfelförmiges Gebäude, das von außen mit Inschriften nach Art der palladianischen Rotonda, symbolischen Figuren und theatralischen Masken verziert sein soll.<sup>1007</sup> Bis in den März 1827 hinein werden Details am Entwurf besprochen,<sup>1008</sup> bevor durch diverse Intrigen am herzoglichen Hof das Vorhaben vereitelt wird. Die fürstliche Familie entscheidet, dass sowohl Schiller als auch Goethe in der 1827 vollendeten Fürstengruft aufgebahrt werden sollen.<sup>1009</sup>

Auch wenn dieses Projekt nur auf dem Papier realisiert wird, ist es ein markantes Beispiel für Goethes Entwurfsprinzipien. Der zweckmäßig klein gehaltene Bau erweitert seine Proportionen, für den der in der Lage ist, die Verzierungen zu lesen, in geistig-poetischer Dimension. Das Verhältnis von fortwirkendem Dichterwerk und endlicher Existenz wird so auf eine schickliche Art, wie Goethe es genannt haben könnte, in diesem Grabmonument veranschaulicht. Im Mai 1830 erbittet Goethe sich die Entwurfspläne von Coudray zurück;<sup>1010</sup> offensichtlich ist er mit dem Entwurf immer noch zufrieden und will ihn bei Gelegenheit wieder studieren.

Das Scheitern des Grabmalprojektes ist nicht Goethes erste Niederlage gegen die Anti-Goethe-Allianz um die Schauspielerin Henriette Caroline Friederike Jagemann am herzoglichen Hof gewesen. Bereits zwei Jahre zuvor widerfährt ihm Ähnliches bei der Planung für das neue Theater.

---

<sup>1003</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 431f.

<sup>1004</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, Anmerkung S. 720.

<sup>1005</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 176.

<sup>1006</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26810f.

<sup>1007</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 176ff.

<sup>1008</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26825, 26834 und 26860 (entspricht den Tagebucheintragungen vom 8. und 28. Januar und 30. März 1827).

<sup>1009</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 180.

<sup>1010</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 21976 (Brief vom 10. Mai 1830 an Coudray).

Das alte Komödienhaus ist 1779/80 von Hofbaumeister Steiner errichtet worden. Von Beginn an ist man gezwungen, diverse Baumängel zu beheben.<sup>1011</sup> Gemeinsam mit Thouret führt Goethe 1798 eine Innenraumsanierung durch, die eine zweckmäßigere Nutzung garantiert.<sup>1012</sup> Im Jahr 1815 wird der Bühnendekorateur Friedrich Beuther gewonnen, und Goethe ist voll des Lobes über dessen Fähigkeiten, durch charakteristische Architekturentwürfe den kleinen Raum der Theaterbühne ins scheinbar Unendliche erweitern zu können.<sup>1013</sup> In den ‚Tag- und Jahresheften‘ wird die Zusammenarbeit mit Beuther dann auch als die Phase beschrieben, in der das Weimarer Theater die höchstmögliche Qualität erreicht habe.<sup>1014</sup>

Zehn Jahre später, in der Nacht vom 21. zum 22. März 1825 brennt das Theater bis auf die Grundmauern ab.<sup>1015</sup> Nur einen Tag danach kann Goethe mit der Nachricht seine Tischgesellschaft überraschen, dass er und Coudray bereits ein neues Theater geplant haben:

*„Dieser Brand ist mir sehr merkwürdig. Ich will Euch nur verrathen, daß ich die langen Abendstunden des Winters mich mit Coudray beschäftigt habe, den Riß eines für Weimar passenden neuen schönen Theaters zu machen. Wir hatten uns von einigen der vorzüglichsten deutschen Theater Grund- und Durchschnittsrisse kommen lassen, und indem wir daraus das Beste benutzten und das uns fehlerhaft Scheinende vermieden, haben wir einen Riß zustande gebracht, der sich wird können sehen lassen.“<sup>1016</sup>*

Dass Goethe einen fertigen Theaterentwurf in der Schublade hat, ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass er sich auch nach Vollendung des Lauchstädter Theaters 1803 immer wieder für neue Theaterbauten interessiert und die erwähnten Grundrissstudien betreibt.<sup>1017</sup> Auf seiner zweiten Rheinreise etwa lässt Goethe sich in Karlsruhe von Friedrich Weinbrenner dessen 1809 erbautes Theater zeigen.<sup>1018</sup> Bereits während der Errichtung hat Goethe sich mit den Plänen beschäftigt.<sup>1019</sup> Drei Jahre später, 1818, lässt er sich vom Weinbrenner-Schüler Georg Moller von dessen Darmstädter Theaterbau berichten.<sup>1020</sup> Und als Schinkel im August 1820 Goethe besucht, wird nicht nur dessen Entwurf für das Berliner Schauspielhaus begutachtet sondern auch, so lässt es zumindest Goethes Tagebucheintragung vermuten, eine erste Entwurfsskizze eines möglichen Weimarer Theaterbaus.<sup>1021</sup> Im Oktober 1824 beschäftigen sich Goethe und Coudray noch einmal mit Schinkels inzwischen fertig gestelltem Schauspielhaus.<sup>1022</sup>

Nach dem Theaterbrand beginnen der Dichter und der Oberbaudirektor sogleich die alten Entwürfe hervor zu holen und für eine konkrete Realisierung zu überarbeiten.<sup>1023</sup> Am 29. März

---

<sup>1011</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1.

<sup>1012</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>1013</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 13099.

<sup>1014</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 13099.

<sup>1015</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26561 (Tagebucheintragung).

<sup>1016</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 30302 (Gespräch mit Eckermann).

<sup>1017</sup> Vgl. Corpus der Goethezeichnungen, 1967 – 1973, Band 6 A, Zeichnungen 175, 177, 179.

<sup>1018</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 13027 (Brief an den Herzog vom 8. Oktober 1815).

<sup>1019</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 10232 und Kapitel 3.6.5.

<sup>1020</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 337 (Brief von Moller an Goethe vom 8. November 1818).

<sup>1021</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25841.

<sup>1022</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26493.

<sup>1023</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26563.

1825 verfassen Goethe und Coudray einen Aufsatz, der die Rahmenbedingungen für den Theaterbau nennt; neben der Feuersicherheit und einer funktionalen Zweckmäßigkeit wird besonders hervorgehoben, dass das Gebäude an antike Theaterformen erinnern soll.<sup>1024</sup> In den ersten Apriltagen bringt Coudray den Entwurf zu Papier, doch die antikisierte runde Form des Zuschauerbereiches, welche sich auch in der Außenform abbildet, wird vom Herzog, durch Intrigen in seiner Meinung beeinflusst, abgelehnt.<sup>1025</sup> Der von Coudray überarbeitete Entwurf, der den halbrunden Innenbereich durch rechteckige Anbauten äußerlich kaschiert, wird jedoch vom Herzog genehmigt.<sup>1026</sup> Am 11. April 1825 berichtet Goethe stolz an Zelter, dass sein gemeinsam mit Coudray entwickeltes Entwurf für das neue Theater vom Herzog nun endlich genehmigt worden sei.<sup>1027</sup> Kurze Zeit später beginnt das Bauvorhaben; die ersten Fundamente sind gesetzt, da verfügt der Herzog einen Baustopp. Durch erneute Intrigen hat man den Herzog bewogen, seine Genehmigung zurückzuziehen und den Entwurf von Carl Friedrich Christian Steiner, dem Sohn des alten Hofbaumeisters, aus Kostengründen zu bevorzugen.<sup>1028</sup>

Auch wenn Goethe sich gelassen gibt und lakonisch das neue Theater als einen Scheiterhaufen bezeichnet, der über kurz oder lang doch wieder in Brand geraten würde,<sup>1029</sup> ist ihm die Enttäuschung anzumerken. Ewald spricht hierbei nicht zu Unrecht von der schwerwiegendsten Fehlentscheidung des Herzogs,<sup>1030</sup> denn der neue Steinerbau ist letztlich wesentlich teurer als Goethes Version und findet nach Vollendung nicht einmal bei den einstigen Befürwortern Gefallen; außerdem setzt er leichtfertig die gut fünfzig Jahre andauernde Freundschaft mit dem Dichter aufs Spiel.<sup>1031</sup>

Zwar beschäftigt sich Goethe auch weiterhin mit Theaterbauten – im November 1826 studiert er mit dem gerade wieder aus Paris angelangten Coudray Alexis Donnets ‚Architectonographie des Theatres de Paris‘<sup>1032</sup> – sein Interesse am Weimarer Theaterbau ist mit des Herzogs Entscheidung für den Steiner-Entwurf jedoch erloschen.

Auch ein weiteres Architekturprojekt wird nur auf dem Papier seine Vollendung finden. Im Juni 1824 setzen sich Goethe, Coudray, Meyer, Kanzler von Müller und Riemer zusammen und beratschlagen, wie das im kommenden Jahr anstehende fünfzigjährige Regierungsjubiläum des Herzogs zu feiern sei.<sup>1033</sup> Man entscheidet sich unter anderem ein so genanntes Pentazonium, also ein fünfstöckiges Bauwerk, zu entwerfen und die Zeichnungen dem Herzog feierlich zu

---

<sup>1024</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 148f.

<sup>1025</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 152.

<sup>1026</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 153.

<sup>1027</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 18647.

<sup>1028</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 153.

<sup>1029</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 30332 (Gespräch mit Eckermann, 1. Mai 1825).

<sup>1030</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 153.

<sup>1031</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 153 und 155.

<sup>1032</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26808.

<sup>1033</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, Anmerkungen S. 756.

überreichen - an einen realisierbaren Bau wird von Anfang an nicht gedacht. Es ist gut denkbar, dass der Vorschlag, die Regierungszeit symbolisch in einem fiktionalen Architektorentwurf darzustellen und zu würdigen, auf Goethe zurückgeht. Man beauftragt nun Coudray mit der Ausarbeitung des Entwurfs, welchen er Ende Dezember 1824 vorlegen kann.<sup>1034</sup> Im Januar 1825 überarbeiten Goethe und Coudray gemeinsam die ersten Pläne,<sup>1035</sup> und im März 1825 ist das Projekt soweit vollendet,<sup>1036</sup> dass Coudray mit den Zeichnungen beginnen kann, die am 3. September 1825 dem Herzog im Römischen Haus überreicht werden.<sup>1037</sup>

Von Anfang an plant man, Coudrays Zeichnungen als Kupferstiche zu veröffentlichen. Doch erst im Februar 1828, wenige Monate vor des Herzogs Tod im Juni, sind die Stiche durch Karl August Schwerdgeburth realisiert.<sup>1038</sup> Sogleich beginnt Goethe zusammen mit Heinrich Meyer einen kleinen rezensierenden Aufsatz (,Pentazonium Vimariense') zu formulieren, welcher dann im 2. Heft des 6. Bandes von ,Über Kunst und Altertum' veröffentlicht wird.<sup>1039</sup>

Der Aufsatz beginnt mit der Erklärung, dass das Pentazonium antike Wurzeln habe; man verweist auf das Trizonium des Quintilius Varus und auf das Septizonium des Severus.<sup>1040</sup> Es folgt eine merkwürdige Architekturbeschreibung der einzelnen Stockwerke:

*„Bei unserem Pentazonium ist die Anlage von der Art, daß erst auf einer gehörig festen Rustikabasis ein Säulengebäude dorischer Ordnung errichtet sei, über welchem abermals ein ruhiges Massiv einer ionischen Säulenordnung zum Grunde dient, wodurch den also schon vier Zonen absolviert wären, worauf abermals ein Massivaufsatz folgt, auf welchem korinthische Säulen, zum Tempelgipfel zusammengedrängt, den höheren Abschluß bilden.“<sup>1041</sup>*

Dieser Beschreibung nach besteht das Pentazonium nicht aus fünf sondern aus sechs Stockwerken! Die anschließende Erklärung der einzelnen Symbole gibt zunächst Aufschluss über diese scheinbare Unstimmigkeit zwischen Namen und Objekt: Das erste Massiv stehe nämlich für die Jugendzeit und die dorische Ordnung für das tätige Mannesleben im mittleren Alter; das zweite Massiv symbolisiere die Familie und die ionische Ordnung stehe für Kunst und Wissenschaft; das dritte Massiv stelle die sichere Staatsform dar, während der korinthische Gipfel für den wohlverdienten Ruhm stehe.<sup>1042</sup>

Die nach vitruvianischer Tradition korrekt übereinander gestellten Säulenordnungen symbolisieren demnach gar nicht die einzelnen Dekaden, sondern stehen mal für gewisse Zeitabschnitte und mal für verschiedene Regierungs- bzw. Lebensbereiche. Die Antwort auf die

---

<sup>1034</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, Anmerkungen S. 757.

<sup>1035</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26531, 26532 und 26537 (entspricht den Tagebucheinträgen vom 5., 9. und 24. Januar 1825).

<sup>1036</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26563.

<sup>1037</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, Anmerkungen S. 757.

<sup>1038</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, Anmerkungen S. 757f.

<sup>1039</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 426 – 429.

<sup>1040</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 426.

<sup>1041</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 426.

<sup>1042</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 426f.

Frage, warum Jubiläum und Bauwerk in letzter Konsequenz nicht übereinstimmen, bleibt jedoch auch der Aufsatz schuldig.

Neben der Anteilnahme an öffentlichen Bauten lässt Goethe auch an seinen eigenen beiden Häusern kleinere Umbauten vornehmen.

Ende Juni 1814 trifft Zelter aus Berlin in Weimar ein, um wenige Tage später mit Goethe in Richtung Rheingau aufzubrechen. Die Zeit bis dahin nutzt der Berliner Maurermeister und Komponist, um das Erdgeschoss und die Bel Etage des Hauses am Frauenplan zu vermessen und zu skizzieren. Die Zeichnungen sind das einzige erhaltene Zeugnis von der Raumaufteilung vor Christianes Tod.<sup>1043</sup> Goethes Frau stirbt am 6. Juni 1816. Nur wenige Tage später wird ein Wanddurchbruch vorgenommen, um die Wohnräume neu aufteilen zu können.<sup>1044</sup> Das Schlafzimmer wird in das Hinterhaus verlegt, es entstehen das Majolikazimmer und das Große Sammlungszimmer. Die Umbau- und Renovierungsarbeiten ziehen sich bis in das Jahr 1818 hinein – inzwischen bewohnt Goethes Sohn August mit seiner Familie die Mansarde.<sup>1045</sup>

Am 13. Juli 1821 schreibt Goethe an Coudray, dass man beim Bau eines Nachbarhauses ein Fenster in Richtung seines Gartens habe stehen lassen.<sup>1046</sup> Im Vertrauen auf die „freundschaftlichen Gesinnungen“<sup>1047</sup> erwartet der Dichter, dass die Vermauerung der Öffnung sogleich veranlasst wird.

Auch am Gartenhaus gibt es eine kleine Veränderung. Im März 1830, zwei Jahre vor Goethes Tod, erscheint Coudray mit Plänen für eine neue, dorisch verzierte Gartentür.<sup>1048</sup> Gleichzeitig lässt der Dichter ein Mosaik im pompejianischen Stil im Eingangsbereich des Gartens legen.<sup>1049</sup> Mit dem Einbau der Gartentür am 29. April 1830 ist das Ensemble vollendet.<sup>1050</sup>

Neben diesen Bauprojekten, an denen sich Goethe interessiert und auch produktiv beteiligt, gibt es eine Vielzahl von kleineren Bauvorhaben in der Region, von denen sich der Dichter gern berichten lässt. Besonders nach dem Tod Christianes sucht Goethe die Gesellschaft Coudrays; im Mittelpunkt der Gespräche stehen dann oft die aktuellen Bauangelegenheiten, mit denen sich der Oberbaudirektor gerade beschäftigt.<sup>1051</sup> 1817 etwa geht es um den Entwurf einer katholischen Kapelle und die anstehenden Umbauarbeiten der Bibliothek und Veterinärsschule

---

<sup>1043</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 122.

<sup>1044</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25285 (entspricht Tagebucheintragung vom 25. Juni 1816).

<sup>1045</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 120.

<sup>1046</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 16677.

<sup>1047</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 16677.

<sup>1048</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27371 (entspricht Tagebucheintrag vom 18. März 1830).

<sup>1049</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 21979 (Brief vom 11. Mai 1830 an Sohn August).

<sup>1050</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27390.

<sup>1051</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25573 (Tagebucheintrag vom 11. Mai 1818).

in Jena;<sup>1052</sup> im folgenden Jahr beschäftigt man sich mit dem Neubau am Frauenthor;<sup>1053</sup> 1821 werden der Bau eines Zollhäuschens<sup>1054</sup> und das Rostocker Logenhaus<sup>1055</sup> besprochen; ein Jahr später studiert man die Pläne einer kleinen Kirche im Neustädter Kreis;<sup>1056</sup> 1823 steht die inzwischen errichtete Jenaer Veterinärsschule wieder im Mittelpunkt;<sup>1057</sup> ein Jahr danach wird einer neuer Pavillon in Berka errichtet; Goethe beschaut sich mit Coudray die Pläne und besucht im Juni sogar die Baustelle;<sup>1058</sup> 1825 baut Coudray das neue Treppenhaus an der Anna-Amalia-Bibliothek<sup>1059</sup> und im Winter wird ein neues Gartenhaus für Jena projektiert;<sup>1060</sup> 1827 und 1829 werden in Belvedere kleinere Umbaumaßnahmen vorgenommen, die Goethe und Coudray besprechen;<sup>1061</sup> 1828 betrachtet man die Risse eines Lusthauses zur Erholung in Jena<sup>1062</sup> und im Februar 1832 berichtet Architekt Starke von der Dekoration des Stadthausaales.<sup>1063</sup>

Am 10. März 1832, zwölf Tage vor Goethes Tod, führt Coudray ein letztes intimes Gespräch mit dem Dichter. In den Gesprächsaufzeichnungen charakterisiert Coudray treffend Goethes Anteilnahme an seinen Bauaufgaben:

*„Den 10. März ward mir zum letzten Mal die Freude, einige Abendstunden mit Goethe in traulicher Unterhaltung zu verleben, wie dieses seit vielen Jahren wöchentlich ein- auch zweimal zu geschehen pflegte. [...]er ließ sich auch gerne von meiner Geschäftsthätigkeit erzählen, wo er dann an jedem Unternehmen von einiger Wichtigkeit lebhaften Antheil nahm. Bei Durchsicht der Risse, die man ihm von allen unseren größeren Bauten zu zeigen pflegte, forschte er jedesmal zunächst nach dem vorliegenden Zweck, und dann ließ er sich erklären, wie wir solchen mit den vorhandenen Mitteln zu erreichen gesucht. Diese seine rege Theilnahme erstreckte sich aber nicht allein auf die Werke der schönen Baukunst, nein, alles Gemeinnützige umfaßte er mit gleicher Wärme, [...]“<sup>1064</sup>*

<sup>1052</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25463 (Tagebucheintrag vom 11. Oktober 1817) und Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 13118f.

<sup>1053</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25573 (Tagebucheintrag vom 15. Juli 1818).

<sup>1054</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25901 (Tagebucheintrag vom 11. und 13. Januar 1821).

<sup>1055</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25964 (Tagebucheintrag vom 10. Juni 1821).

<sup>1056</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26069 (Tagebucheintrag vom 21. Februar 1822).

<sup>1057</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26270 (Tagebucheintrag vom 22. Juni 1823).

<sup>1058</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26398, 26411 und 26453 (Tagebucheintrag vom 9. März, 6. April und 14. Juli 1824).

<sup>1059</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26563 und 26576 (Tagebucheintrag vom 27. März und 28. April 1825).

<sup>1060</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26657 und 26671 (Tagebucheintrag vom 19. November und 29. Dezember 1825).

<sup>1061</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26918, 26919 und 27202 (Tagebucheintrag vom 11. und 13. August 1827 und 3. April 1829).

<sup>1062</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27040 und 27041 (Tagebucheintrag vom 4. und 8. Mai 1828).

<sup>1063</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27734 (Tagebucheintrag vom 13. Februar 1832).

<sup>1064</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 31722.

### 3.6.3 Kur- und Kunstreisen

Während seiner beiden großen Rheinreisen und verschiedenen Ausflügen in die weitere Weimarer Umgebung interessiert sich Goethe, entgegen Boisserees Vorstellungen, nicht vorrangig für gotische Bauwerke. Ähnlich seiner Vorgehensweise in Italien ist die Aufmerksamkeit des Dichters auf verschiedene Epochen der Architekturgeschichte gerichtet.

Bevor Goethe auf seiner ersten Rheinreise im September 1814 mit Boisseree in Frankfurt zusammentrifft,<sup>1065</sup> besichtigt er gemeinsam mit Zelter die Rheingau-Gegenden. Am 25. Juli 1814 bricht die Reisegesellschaft dazu von Weimar auf.<sup>1066</sup>

Zwei Tage später besucht man die so genannte ‚Barbarossa-Burg‘, eine romanische Kaiserpfalz aus dem 12. Jahrhundert, bei Gelnhausen. Goethe notiert in sein Tagebuch:

*„Die Burg. Merkwürdig Alterthum. Würde und Enge. Lust zu zieren ohne Gefühl der Verhältnisse.“*<sup>1067</sup>

Und einen Tag später berichtet er seiner Frau von dieser Besichtigung:

*„Ich besuchte die Burg Kayser Friedrich des Rothbarts. Eine höchste Merkwürdigkeit. Ruine, theilweise noch gut zu erkennen, von festem Sandstein. Säulenknäuse und Wandzierrathen wie von gestern. Würde aber engsinzig, Zierlust ohne Begriff von Verhältnissen. So möcht ich im kurzen das Ganze characterisiren. Um sieben in Hanau.*

*Jene Burg liegt eine viertelstunde von Gelnhausen; was man so nennt ist eigentlich eine Insel, von lebendigem Wasser umflossen. Der alte Kayserliche Pallast nimmt nur einen Theil davon ein. Der übrige Raum ist mir meist schlechten, theils einfallenden, von Juden bewohnten Häussern besetzt. Denn hier ist ein Asyl. Die Insel war nie der Stadt unterworfen, sondern an die Burg Friedberg gekommen. Zeichnete jemand im rechten Sinne die Reste des Pallastes; so gäbe es ein höchst interessantes Blatt.“*<sup>1068</sup>

Erneut zeigt sich das rein historische Interesse an mittelalterlicher Baukunst. Die fehlende Harmonie der Proportionen und die scheinbar unangenehme Enge der Räumlichkeiten - entscheidende Faktoren für Goethes Architekturverständnis - sind Kritikpunkte, die dem rein ästhetischen Genuss entgegenstehen. Doch auch Tage später beschäftigt Goethe sich mit der ‚Barbarossa-Burg‘; noch während seines mehrtägigen Kuraufenthalts in Wiesbaden, Anfang August, spricht er mit dem dortigen Bibliothekar, Baumeister und Schriftsteller Helfrich Bernhard Hundeshagen über die Gelnhausener Kaiserpfalz<sup>1069</sup> und lässt sich dessen Werk ‚Des grossen Kaisers Friedrich I. Barbarossa Palast in der Burg zu Gelnhausen‘ mit einer Widmung des Autors zukommen.<sup>1070</sup>

Am 15. August 1814 entschließt man sich von Wiesbaden aus nach Rüdesheim zu fahren.<sup>1071</sup>

Am gleichen Tag wird die Ingelheimer ‚Ruine‘,<sup>1072</sup> nach Goethe ein römisches Kastell,

---

<sup>1065</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

<sup>1066</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25152.

<sup>1067</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25152.

<sup>1068</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 12405f.

<sup>1069</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25156 und 25158.

<sup>1070</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 41, Anmerkung 72.

<sup>1071</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25158.

<sup>1072</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25159.

besichtigt. Auch hier sind der Charakter des Raumes und die Qualität der Materialverarbeitung ausschlaggebend für die Beschreibung; allerdings scheint das allgemeine Wohlwollen gegenüber antiker Baukunst - im Gegensatz zur deutschen Baukunst - durch:

*„Man tritt in einen brunnenartigen Hof, der Raum ist eng, hohe schwarze Mauern steigen wohlgefügt in die Höhe, rau anzusehen, denn die Steine sind äußerlich unbehauen, eine kunstlose Rustika. Die steilen Wände sind durch neu angelegte Treppen ersteiglich; in dem Gebäude selbst findet man einen eigenen Kontrast wohleingerichteter Zimmer und großer, wüster, von Wachfeuern und Rauch geschwärzter Gewölbe. Man windet sich stufenweise durch finstere Mauerspalten hindurch und findet zuletzt, auf turmartigen Zinnen, die herrlichste Aussicht.“<sup>1073</sup>*

Am nächsten Tag wird anlässlich des St. Rochus-Festes die gleichnamige Kapelle bei Bingen besichtigt.<sup>1074</sup> Vom Fest, dem Gemüt der Leute und der nach französischer Zerstörung neu errichteten Kapelle ist Goethe so begeistert, dass er einen Tag darauf sofort einen umfangreichen Reisebericht zu schematisieren beginnt.<sup>1075</sup> Am 5. September 1814 wird noch einmal die Rochus-Kapelle besichtigt; Goethe lässt sich hierbei die Geschichte der Orgel erzählen.<sup>1076</sup> Zwei Jahre später, im Dezember 1816 schickt Boisseree auf Anfrage Durchzeichnungen der Kapelle.<sup>1077</sup> Im folgenden Jahr, 1817, wird der einst schematisierte Reisebericht im 2. Heft des 1. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘ veröffentlicht. In diesem Aufsatz offenbart sich Goethes Interesse an der Architektur der Kapelle.<sup>1078</sup> Es ist erneut das Zusammenspiel von planmäßiger Ausführung und sittlicher Wirkung auf den Besucher:

*„Dieser jetzige Zustand des Gotteshauses muß uns um so erbaulicher sein, als wir dabei an den besten Willen, wechselseitige Beihilfe, planmäßige Ausführung und glückliche Vollendung erinnert werden. Denn daß alles mit Überlegung geschehen, erhellt nicht weniger aus folgendem. Der Hauptaltar aus einer weit größeren Kirche sollte hier Platz finden, und man entschloß sich, die Mauern um mehrere Fuß zu erhöhen, wodurch man einen anständigen, ja reich verzierten Raum gewann.“<sup>1079</sup>*

Goethe kann nicht umhin, in seiner Beschreibung der Rochus-Kapelle einige baumeisterliche Vorschläge für die noch zu erledigenden Arbeiten zu unterbreiten. An dieser Stelle spricht er auch von dem „geübten Kunststauge abgenötigten Betrachtungen“<sup>1080</sup>:

*„Der Raum, auf welchem die zahlreiche Gemeinde steht, ist eine große unvollendete Terrasse, ungleich und hinterwärts abhängig. Künftig, mit baumeisterlichem Sinne, zweckmäßig herangemauert und eingerichtet, wäre das Ganze eine der schönsten Örtlichkeiten in der Welt. Kein Prediger, vor mehreren tausend Zuhörern sprechend, sah je eine so reiche Landschaft über ihren Häuptionen. Nun stelle der Baumeister aber die Menge auf eine reine, gleiche, vielleicht hinterwärts wenig erhöhte Fläche, so sähen alle den Prediger und hörten bequem; diesmal aber, bei unvollendeter Anlage, standen*

<sup>1073</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Sankt Rochusfest zu Bingen“, S. 12321.

<sup>1074</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25159.

<sup>1075</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25159.

<sup>1076</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25163.

<sup>1077</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25337.

<sup>1078</sup> Die Rochus- Kapelle bei Bingen ist seit ihrer ersten Weihung (1666) mehrfach zerstört worden. Der 1814 unternommene Neubau nach der französischen Zerstörung im Kriegsjahr 1795 ist 1889 durch einen Blitzschlag erneut zerstört worden. Von 1893- 95 ist sie dann wieder, diesmal im neugotischen Stil errichtet worden. Die Kapelle, die Goethe gesehen hat, entspricht dem architektonischen Stil nach also nicht der Kapelle, die heute zu sehen ist.

<sup>1079</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Sankt Rochusfest zu Bingen“, S. 12328.

<sup>1080</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Sankt Rochusfest zu Bingen“, S. 12351.

*sie abwärts, hintereinander, sich ineinander schickend, so gut sie konnten. Eine von oben überschaute wundersame, stillschwankende Woge. Der Platz, wo der Bischof der Predigt zuhörte, war nur durch den hervorragenden Baldachin bezeichnet, er selbst in der Menge verborgen und verschlungen. Auch diesem würdigen obersten Geistlichen würde der einsichtige Baumeister einen angemessenen ansehnlichen Platz anweisen und dadurch die Feier verherrlichen.*<sup>1081</sup>

Ist sein Interesse erstmal geweckt, verändert sich Goethes Haltung schnell vom passiven Betrachter zum aktiven Teilnehmer am Bauunternehmen.

Nach der zweiten Besichtigung der Rochus-Kapelle am 5. September fährt man weiter nach Frankfurt am Main und erwartet die Ankunft Boisserees.<sup>1082</sup>

Auf der zweiten Rheinreise nutzt Goethe die Gelegenheit und betrachtet gemeinsam mit Boisseree am 3. Oktober 1815 in Karlsruhe die Gebäude Friedrich Weinbrenners, welcher bei der Besichtigung auch zugegen ist und seine Projekte erklärt.<sup>1083</sup> Wie bereits erwähnt, steht hierbei das vor kurzem errichtete Theater im Vordergrund.<sup>1084</sup> Ausführliche Notizen hat sich Goethe jedoch nicht gemacht, so dass sein Urteil über die weiteren Bauwerke Weinbrenners unklar bleibt.

Am 27. August 1817 fährt Goethe anlässlich seines anstehenden Geburtstages nach Ilmenau, um von dort aus die nahe gelegene romanische Klosterruine Paulinzella im Rothenbachtal zu besichtigen.<sup>1085</sup> Der Dichter ist von den vorhandenen Resten so fasziniert, dass er sogleich ein Aufsatzschema erarbeitet.<sup>1086</sup> In einem Brief vom 29. August 1817 an Friedrich August von Fritsch bittet er um die Erstellung von Plänen des Klosters.<sup>1087</sup> Einige Monate später, im April 1818, lässt er sich vom Rudolstädter Bibliothekar und Archivar Ludwig Friedrich Hesse Material über Paulinzella zuschicken.<sup>1088</sup> Der geplante Aufsatz wird jedoch nicht geschrieben; lediglich in seinen ‚Tag- und Jahresheften‘ berichtet Goethe kurz über seinen Ausflug nach Paulinzella:

*„Oberforstmeister von Fritsch hatte von Ilmenau her mit meinem Sohne ein frohes Gastmahl veranstaltet, wobei wir jenes von der schwarzburg-rudolstädtischen Regierung aufgeräumte alte Bauwerk mit heiterer Muße beschauen konnten. Seine Entstehung fällt in den Anfang des zwölften Jahrhunderts, wo noch die Anwendung der Halbzirkelbogen stattfand. Die Reformation versetzte solches in die Wüste, worin es entstanden war; das geistliche Ziel war verschwunden, aber es blieb ein Mittelpunkt weltlicher Gerechtsame und Einnahme bis auf den heutigen Tag. Zerstört ward es nie, aber zu ökonomischen Zwecken teils abgetragen, teils entstellt, wie man denn auf dem Brauhause noch von den uralten Kolossalziegeln einige, hart gebrannt und glasiert, wahrnehmen kann; ja ich zweifle nicht, daß man in den Amts- und andern Angebäuden*

<sup>1081</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Sankt Rochusfest zu Bingen“, S. 12350f.

<sup>1082</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

<sup>1083</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25223.

<sup>1084</sup> Vgl. Kapitel 3.6.2.

<sup>1085</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25441.

<sup>1086</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25442.

<sup>1087</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 14256.

<sup>1088</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25541 und 25544.

*noch einiges von dem uralten Gebälke der flachen Decke und sonstiger ursprünglichen Kontignation entdecken würde.*<sup>1089</sup>

Diesem Bericht ist die Begeisterung, welche Goethe vor Ort empfunden haben muss, nicht mehr anzumerken. Ähnlich der Situation vor dem Meißner Dom entsteht und endet die Bewunderung eines Bauwerks mit der direkten Betrachtung.

Während eines Kuraufenthalts in Marienbad im Jahr 1821 unternimmt Goethe in großer Gesellschaft einen Ausflug zum nahe gelegenen Stift Töpel.<sup>1090</sup> Dort lässt man sich alle Baulichkeiten zeigen und erklären, und der Dichter kommt zur Überzeugung, dass es sich um „freundliche“<sup>1091</sup> Gebäude handele. Erneut klingt der Gedanke der besonderen Verbindung von Ethik und Ästhetik in der Baukunst an. Da es jedoch an dieser Stelle keine weiteren Aussagen gibt, bleibt dies eine Vermutung.

Als am 14. Juni 1828 der Weimarer Herzog Carl August stirbt, ist Goethe tief betrübt. Wohl um Abstand zu gewinnen, fährt er für mehrere Monate ins nahe gelegene Dornburg. Die ablenkenden Arbeiten umfassen auch architektonische Betrachtungen der umliegenden Gebäude. Am 11. Juli 1828 notiert sich Goethe kurz einige Betrachtungen zur Tür seines Wohnschlosses:

*„Gaudeat ingrediens laetetur et aede recedens  
His qui praetereunt det bona cuncta Deus. 1608.  
So heißt die Inschrift über der Thüre des Schließchens, das ich bewohne. Sie ist im  
Geschmack jener Zeit architektonisch und plastisch errichtet und ausgeführt.“*<sup>1092</sup>

Eine Woche später berichtet Goethe in einem Brief an den Kammerherrn Friedrich August von Beulwitz von seinen fortgesetzten architektonischen Besichtigungen um Dornburg:

*„Da sah ich vor mir auf schroffer Felskante eine Reihe einzelner Schlösser hingestellt, in den verschiedensten Zeiten erbaut, zu den verschiedensten Zwecken errichtet. Hier, am nördlichen Ende, ein hohes, altes, unregelmäßig-weitläufiges Schloß, große Säle zu kaiserlichen Pfalztagen umschließend, nicht weniger genugsame Räume zu ritterlicher Wohnung; es ruht auf starken Mauern zu Schutz und Trutz. Dann folgen später hinzugesellte Gebäude, haushälterischer Benutzung des umherliegenden Feldbesitzes gewidmet.*

*Die Augen an sich ziehend aber steht weiter südlich, auf dem solidesten Unterbau, ein heiteres Lustschloß neuerer Zeit, zu anständigster Hofhaltung und Genuß in günstiger Jahreszeit. Zurückkehrend hierauf an das südlichste Ende des steilen Abhanges, finde ich zuletzt das alte, nun auch mit dem Ganzen vereinigte Freygut wieder, dasselbe welches mich so gastfreundlich einlud.*

*Auf diesem Wege nun hatte ich zu bewundern, wie die bedeutenden Zwischenräume, einer steil abgestuften Lage gemäß, durch Terrassengänge zu einer Art von auf- und absteigendem Labyrinth architektonisch auf das schicklichste verschränkt worden, [...]“*<sup>1093</sup>

<sup>1089</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshefte“, S. 13132.

<sup>1090</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25991 (Tagebucheintrag vom 21. August 1821).

<sup>1091</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25991.

<sup>1092</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27070.

<sup>1093</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 20815.

Bei dieser Beschreibung stellt sich unwillkürlich der Gedanke ein, als bewege sich der Autor durch die fiktive Landschaft seiner ‚Wahlverwandtschaften‘.

Im September 1828 kehrt Goethe wieder nach Weimar zurück. Obwohl der Dichter in diesem Jahr einige die Architektur betreffende Aufsätze schreibt,<sup>1094</sup> bleibt die Besichtigung der Dornburger Schlösser ohne literarische Folgen.

Auch wenn Goethe im Alter keine weiten Reisen mehr unternehmen kann, nutzt er die sich ihm bietenden Möglichkeiten, nahe gelegene architektonische Besonderheiten zu besichtigen. Wenn ihn ein Bauwerk besonders fesselt, beginnt er in der Regel hierüber einen Aufsatz zu schematisieren und Daten zu sammeln. Doch wie so oft in Goethes Leben, bleiben diese Arbeiten, wenn sie aus dem Sichtfeld des Autors gelangen, liegen.

#### 3.6.4 Architektonische Studien, Maximen und Rezensionen

Wenn es um Goethes Architekturstudien in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens geht, hat sich die Forschung in erster Linie auf seine Beschäftigung mit gotischer Baukunst konzentriert.<sup>1095</sup> Tatsächlich beginnt mit der Bekanntschaft Coudrays die, aus thematischer Sicht, umfangreichste und vielseitigste Architekturbeschäftigung in Goethes Leben. Im Unterschied zu den Studien um 1800 regt die späte Auseinandersetzung mit architektonischen Sachverhalten den Dichter jedoch nur wenig zu eigener Produktivität an.

Die nachfolgende chronologische Darstellung der Daten gibt deshalb in erster Linie einen Überblick über die Weite und Vielfalt der späten Architekturstudien Goethes. In der Regel basieren die Fakten auf kurzen Tagebucheintragungen, so dass oftmals der Grad des Interesses und die Bedeutung für Goethes allgemeines Architekturverständnis nicht mehr zu erfahren ist.

Der als ‚produktive Phase‘ bezeichnete Zeitraum, welcher im Kapitel 3.5 beschrieben ist, endet mit der Veröffentlichung der ‚Wahlverwandtschaften‘ und dem Erhalt von Aloys Hirts großem Architekturwerk über die Antike.<sup>1096</sup> Im Anschluss daran gelingt es Sulpiz Boisseree Goethe zu kontaktieren und dessen Architekturinteresse für die nächsten Jahre auf das Kölner Dom-Projekt zu lenken.<sup>1097</sup>

Während dieser Zeit widmet sich der Dichter nur selten anderen Architekturthemen: in den Jahren 1810 und 1811 studiert er gelegentlich mit seinem Sohn in Hirts Werk;<sup>1098</sup> im Dezember

---

<sup>1094</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1 – „Der Oppenheimer Dom“ und Kapitel 3.6.4 – „Südöstliche Ecke des Jupitertempels von Girgent“, „Architecture moderne de la sicile“, „Architecture antique de la sicile“.

<sup>1095</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 291ff.; Koch 1984, S. 254; Forssman 2000, S. 16f. (ab S. 19ff. wird auch das Verhältnis Goethe – Schinkel beschrieben); Pevsner 1968, S. 123ff.; Kühnlenz 1959, S. 455f. (Es werden auch die Orpheus-Reflexion und poetische Werke hinzugezogen.); Einem 1972, S. 100; Krufft 1982, S. 288.

<sup>1096</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

<sup>1097</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

<sup>1098</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

1810 leiht er sich Jean Pierre Louis Laurent Houels ‚Reisen durch Sizilien‘ aus,<sup>1099</sup> und im Januar 1811 empfängt er den ehemaligen Weimarer Architekten Daniel Engelhardt, welcher seit 1809 in Kassel tätig ist und sich gerade auf dem Weg nach Italien befindet. Diese Gelegenheit nutzt Goethe um mit Engelhardt über Architektur allgemein, aber im Besonderen über Palladio zu sprechen.<sup>1100</sup>

Nach der zweiten Rheinreise im Jahr 1815 löst sich das enge Verhältnis zu Boisseree.<sup>1101</sup> Wenige Monate später stellt sich der neue Weimarer Oberbaudirektor Coudray im Haus am Frauenplan vor und Goethe fühlt sich scheinbar augenblicklich von dessen Architekturideen und -interessen angezogen.

Clemens Wenzeslaus Coudray beginnt seine Architekturausbildung 1796 beim Dresdner Architekten und Innendekorateur im Römischen Haus und im Haus am Frauenplan Christian Friedrich Schuricht. Im Anschluss daran fährt Coudray nach Paris und studiert von 1800 bis 1804 bei Nicolas Louis Durand. Seine anschließende Tätigkeit als Hofbaumeister am Fuldaer Hof endet mit dessen Auflösung 1815. Danach wird Coudray als Oberbaudirektor und Lehrer der Baugewerkeschule nach Weimar verpflichtet.

Egal ob in den folgenden Jahren aktuelle Bauvorhaben besprochen, zeitgenössische Architekturpublikationen eingesehen oder Antiken- und Gotikstudien betrieben werden – stets sucht Goethe das Gespräch mit Coudray.

Der Einfluss, den Coudray dabei in den folgenden Jahren auf Goethe ausübt, ist nicht zu unterschätzen: Coudray fühlt sich Zeit seines Lebens seinem Pariser Lehrer Durand und der französischen Architektur verpflichtet; und erst durch diese Vorliebe lässt sich bei Goethe ein wirkliches Studium französischer Architekturtheorie nachweisen.<sup>1102</sup>

Bereits in den ersten Tagen seiner Amtstätigkeit nimmt Goethe den neuen Oberbaudirektor in Anspruch. Neben den ersten Vorplanungen zum Weiterbau am Weimarer Schloss<sup>1103</sup> lässt er sich Coudrays Studienbuch zeigen<sup>1104</sup> und beginnt sogleich mit eigenen Architekturgedanken<sup>1105</sup> und einem Studium der Bauwerke des Frankfurter Baumeisters Emil Heß.<sup>1106</sup>

---

<sup>1099</sup> Vgl. Keudell 1931.

<sup>1100</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 24836f.

<sup>1101</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

<sup>1102</sup> Das Studium nach Blondel im Winter 1778/79 ist vermutlich in erster Linie ein Geometrie- und Proportionsstudium nach Abbildungen gewesen. Bedenkt man, dass Goethe erst in seinem 1823 verfassten Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ Blondel zitiert, spricht das für das erst durch Coudray angeregte Interesse an französischer Architekturtheorie.

<sup>1103</sup> Vgl. Kapitel 3.6.2.

<sup>1104</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25237.

<sup>1105</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25240.

(Goethe schreibt in sein Tagebuch, dass er über „Baukunst im Verfall“ nachgedacht habe. Ob sich dies auf die Gotik, den Schlossbau oder gar auf Coudrays Studienbuch bezieht, bleibt unklar.)

<sup>1106</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25262.

Im Juli 1816 besucht der Geheime Oberbaurat Karl Friedrich Schinkel zum ersten Mal den Dichter in Weimar.<sup>1107</sup> Obwohl es während dieses Kurzbesuchs in erster Linie um die Verhandlungen über den Ankauf der Boisseree-Sammlung durch das Preußische Königshaus geht, ist Goethe von der Erscheinung Schinkels begeistert.<sup>1108</sup> Neben Coudray ist es der Berliner Architekt Schinkel, der den Weimarer Dichter allein durch seine Art und Tätigkeit zu neuen Architekturstudien motiviert.

Anhand der folgenden Wochen und Monate lässt sich das neu erwachte Architekturinteresse und dessen inhaltliche Vielfalt gut demonstrieren: Im November 1816 berichtet Boisseree von seinen Gesprächen mit Schinkel über den Erhalt des Kölner Doms, gleichzeitig bittet er Goethe um den bereits erwähnten Aufsatz über die Restaurationsarbeiten am Straßburger Münster.<sup>1109</sup> Während der Dichter hieran arbeitet, diskutiert er mit Coudray über toskanische Architektur<sup>1110</sup> und studiert kurze Zeit später mit selbigem zeitgenössische Werke von Durand und Puvier.<sup>1111</sup> Ein halbes Jahr später, im August 1817, beschäftigen sich Goethe und Coudray mit Schinkels Werken<sup>1112</sup> – besonders dessen Zeichnung vom Kölner Dom.<sup>1113</sup> Im September steht Italien im Mittelpunkt des Interesses: Man liest in Giorgio Vasaris Lebensbeschreibungen, um sich über florentinische Bausteine zu informieren,<sup>1114</sup> blättert in Antonio Labaccos ‚Libro Appartenente a l'Architettura‘<sup>1115</sup> und spricht über das päpstliche Landhaus in Castel Gandolfo.<sup>1116</sup> Eine Woche später ist man gedanklich im antiken Griechenland und beschäftigt sich mit den noch vorhandenen architektonischen Überresten.<sup>1117</sup>

Dann ruhen die gemeinsamen Architekturstudien für fast zwei Jahre. Erst als 1819 das erste Heft von Schinkels ‚Sammlung architektonischer Entwürfe‘ erscheint, beginnt sich Goethe wieder vermehrt für Architektur zu interessieren. Im Dezember 1819 leiht er sich dieses erste Heft aus der Weimarer Bibliothek aus<sup>1118</sup> und studiert im Januar 1820 die Entwürfe.<sup>1119</sup> Im

---

<sup>1107</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25291.

<sup>1108</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 13515, 13543 und 13548 (Brief an S. Boisseree vom 12. Juli 1816; Brief an Zelter vom 19. Juli 1816; Brief an Schulz vom 19. Juli 1816).

<sup>1109</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 244.

<sup>1110</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25334.

<sup>1111</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 262.

(In einem Brief vom 8. Januar 1817 bittet Coudray um Übersendung der Werke von Durand und Puvier. Daraus ist zu folgern, dass sich Goethe und Coudray zuvor über diese Bücher unterhalten und vermutlich sogar in ihnen gemeinsam in ihnen studiert haben.)

<sup>1112</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25431 (Tagebucheintrag vom 3. August 1817).

<sup>1113</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25432 (Tagebucheintrag vom 5. August 1817).

<sup>1114</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25447 (Tagebucheintrag vom 6. September 1817).

<sup>1115</sup> Vgl. Keudell 1931, S. 176.

<sup>1116</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25456 (Tagebucheintrag vom 28. September 1817).

<sup>1117</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25460 (Tagebucheintrag vom 3. Oktober 1817).

<sup>1118</sup> Vgl. Keudell 1931, S. 206.

<sup>1119</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25752 (Tagebucheintrag vom 3. Januar 1820).

August des gleichen Jahres besucht Schinkel für mehrere Tage den Dichter in Jena.<sup>1120</sup> Wie bereits erwähnt, stehen Schinkels Schauspielhaus, an dem seit zwei Jahren gebaut wird, und das „geheime Theaterprojekt“ von Goethe und Coudray im Mittelpunkt der Diskussionen.<sup>1121</sup> In seinen ‚Tag- und Jahreshften‘ wird Goethe rückblickend diesen Besuch Schinkels als einen der schönsten Tage des Jahres bezeichnen.<sup>1122</sup>

Einen Monat später bedankt sich Schinkel noch einmal brieflich bei Goethe für dessen Interesse am Bau des Berliner Schauspielhauses, besonders seine Anmerkungen über die Schriftlinie im Theaterfries, und sendet Zeichnungen und Entwürfe.<sup>1123</sup> Im November 1820 folgt eine weitere Sendung von Schinkel, welche Entwurfsskizzen für verschiedene Schmucktafeln für den gerade umgebauten Jenaer Bibliothekssaal enthält, um die ihn Goethe im August an Ort und Stelle gebeten hatte.<sup>1124</sup>

Derart angeregt, verbringt Goethe das Jahr 1821 mit vielfältigen Architekturstudien. Im Januar und Februar beschäftigt er sich noch einmal mit Serlios Architekturtraktat und dessen Einfluss auf die Renaissancebaukunst.<sup>1125</sup> Im März lesen Goethe und Coudray gemeinsam George Richardsons ‚New Vitruvius Britannicus‘.<sup>1126</sup> Im Mai wird das Berliner Schauspielhaus eröffnet und Goethe steuert einen Prolog dazu bei:

*„Denn euret wegen hat der Architekt,  
Mit hohem Geist, so edlen Raum bezweckt,  
Das Ebenmaß bedächtig abgezollt,  
Daß ihr euch selbst geregelt fühlen sollt; [...]“<sup>1127</sup>*

Diese ersten Zeilen des Prologs spiegeln einen von Goethes Grundgedanken der Architekturkritik in poetischer Form wider: der ebenmäßig proportionierte Raum, der nicht nur ästhetisch rührt, sondern auch ethisch bildet.

Zur gleichen Zeit erhält Goethe den ersten Band von Carl Friedrich von Wiebekings ‚Theoretisch-Practische Bürgerliche Baukunde‘ und beginnt mit dem Studium desselben.<sup>1128</sup> Am 12. Juni 1821 notiert sich Goethe in sein Tagebuch, dass er sich mit Meyer über Charakter und Absichten des Architekten unterhalten habe.<sup>1129</sup> Im Oktober sendet Schinkel neue Darstellungen seines Schauspielhauses<sup>1130</sup> und Zelter berichtet parallel von vereinzelt

---

<sup>1120</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25839 (Tagebucheintrag vom 17. August 1820).

<sup>1121</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25841 (Tagebucheintrag vom 21. August 1820).

<sup>1122</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Tag- und Jahreshfte“, S. 13170.

<sup>1123</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 348f.

<sup>1124</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 349.

<sup>1125</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25906 und 25919 (Tagebucheintrag vom 27. Januar 1821 und 28. Februar 1821) – dafür hat Goethe sich Serlios Traktat aus der Weimarer Bibliothek ausgeliehen, Vgl. Keudell 1931, S. 222.

<sup>1126</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25930 (Tagebucheintrag vom 30. März 1821).

<sup>1127</sup> Ewald 1999, S. 347.

<sup>1128</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25955 (Tagebucheintrag vom 24. Mai 1821); von Wiebeking persönlich am 29. April 1821 an Goethe versendet, Vgl. Ewald 1999, S.43, Anmerkung 83.

<sup>1129</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 25964.

<sup>1130</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 349f.

Kritiken an Schinkels Bau.<sup>1131</sup> Im Dezember bedankt sich Goethe beim Architekten für die Übersendung der Zeichnungen und bekundet sein fortwährendes Interesse an Schinkels Arbeit.<sup>1132</sup>

Im November 1821 stellt sich der Münchener Architekt Leo von Klenze brieflich vor und übersendet sein Werk ‚Der Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent, nach den neuesten Ausgrabungen dargestellt‘ mit der Bitte um freundliche Aufnahme.<sup>1133</sup> Obwohl Goethe hierauf nicht antwortet, scheint sein Interesse an der Person Klenzes und dessen übersandtes Werk geweckt.<sup>1134</sup> Als wenige Tage später Zelter in Weimar weilt, lässt Goethe sich nicht nur von Berliner sondern auch von Münchener Bauvorhaben berichten.<sup>1135</sup>

Im Dezember steht dann wieder die französische Architekturtheorie im Mittelpunkt. Coudray bringt ein neues Werk von Durand<sup>1136</sup> – vermutlich den Graphiken enthaltenden dritten Band der ‚Grundlinien der bürgerlichen Baukunst‘. Gemeinsam wird über Durands architektonische Schule diskutiert.<sup>1137</sup> Des Weiteren spricht man über architektonische Zierrate und zieht dazu das Werk des französischen Architekten Charles Moreau heran.<sup>1138</sup>

Das folgende Jahr, 1822, vergeht ohne große Architekturbeschäftigung; während das Jahr 1823 wieder ganz im Zeichen der Baukunst zu stehen scheint.

Im Januar,<sup>1139</sup> März<sup>1140</sup> und April<sup>1141</sup> betrachten der Dichter und der Oberbaudirektor, laut Goethes Tagebuch, verschiedene architektonische Kupferwerke. Im März beschäftigt man sich darüber hinaus mit dem pompejianischen Tempel<sup>1142</sup> und im April mit dem bourbonischen Königspalast von Caserta.<sup>1143</sup>

Im gleichen Monat vollendet Goethe seinen Aufsatz ‚Tempel zu Puzzuol‘, in welchem er seine sechsunddreißig Jahre alten Beobachtungen und Reisenotizen verarbeitet.<sup>1144</sup> Präzise beschreibt

---

<sup>1131</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 380 ff.

<sup>1132</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 16943f.

<sup>1133</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 308.

<sup>1134</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26037 (Tagebucheintrag vom 21. November 1821).

<sup>1135</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26035 (Tagebucheintrag vom 16. November 1821).

<sup>1136</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26042 (Tagebucheintrag vom 6. Dezember 1821).

<sup>1137</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26044 (Tagebucheintrag vom 12. Dezember 1821).

<sup>1138</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26042 und 26044 (Tagebucheintrag vom 3. und 12. Dezember 1821).

<sup>1139</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26213 (Tagebucheintrag vom 30. Januar 1823).

<sup>1140</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26231 (Tagebucheintrag vom 29. März 1823).

<sup>1141</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26242 (Tagebucheintrag vom 18. April 1823).

<sup>1142</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26225 (Tagebucheintrag vom 13. März 1823).

<sup>1143</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26246 (Tagebucheintrag vom 29. April 1823).

<sup>1144</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 13, S. 606.

Goethe die Lage und die Art des Tempels und grenzt den Entstehungszeitraum ein.<sup>1145</sup> Nach einigen weiterführenden Literaturangaben beschäftigt er sich mit den Pholaden (Bohrwürmer) und versucht die Löcher in den Säulen zu erklären.<sup>1146</sup> Dieser Aufsatz wird nicht in die ‚Italienische Reise‘ mit eingerückt, sondern einzeln im 1. Heft des 2. Bandes von ‚Zur Naturwissenschaft‘ veröffentlicht. Der Dichter begründet dieses Vorgehen mit der scheinbaren inhaltlichen Unvereinbarkeit seiner übrigen Reiseziele mit dem Besuch des Jupiter-Serapis-Tempels bei Pozzuoli.<sup>1147</sup>

Ende November 1823 erhält Goethe den 2. Teil von Wiebekings ‚Bürgerlicher Baukunde‘,<sup>1148</sup> welchen er mit Meyer und Coudray den Rest des Jahres studiert.<sup>1149</sup>

Im Juni 1824 betrachten Goethe und Coudray Kupferstiche von venezianischen Gebäuden.<sup>1150</sup> Im gleichen Monat ist der Berliner Bildhauer und Schinkelfreund Christian Daniel Rauch zu Besuch in Weimar. Dieser zeigt am Nachmittag des 19. Juni neue Kupferstiche, Berliner Architektur darstellend, vor.<sup>1151</sup> Passenderweise erhält Goethe einen Monat später das 5. Heft von Schinkels ‚Sammlung architektonischer Entwürfe‘ und beschäftigt sich einige Zeit damit.<sup>1152</sup> Am 1. Dezember 1824 ist dann Schinkel, aus Italien kommend, selbst für einen Tag bei Goethe zu Gast.<sup>1153</sup>

Im folgenden Jahr treten die Architekturstudien wieder etwas in den Hintergrund. Im März 1825 betrachten Goethe und Coudray noch einmal Kasseler Architektur-Kupferstiche und sprechen über die französischen Baumeister nach der Revolution.<sup>1154</sup> Im April wird Gabriel Martin Dumonts ‚Parallele de Plans des plus belles Salles des Spectacles d’Italie et de France‘ begutachtet.<sup>1155</sup> Im August sendet Schinkel das 6. Heft seiner Entwurfssammlung,<sup>1156</sup> und im November bringt sich Klenze wieder in Erinnerung und berichtet von seiner Arbeit an der Münchener Glyptothek.<sup>1157</sup> Eine eigentliche Beschäftigung mit architektonischen Werken findet sich in den Tagebüchern jedoch erst wieder im Dezember 1825. Am 7. Dezember diskutieren Goethe und Coudray über die Architektur des französischen Baumeisters Louis Bruyère.<sup>1158</sup> Am

---

<sup>1145</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 13, S. 287 – 290.

<sup>1146</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 13, S. 291 – 294.

<sup>1147</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 13, S. 294.

<sup>1148</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26355 (Tagebucheintrag vom 29. November 1823).

<sup>1149</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26365f. (Tagebucheintrag vom 25. Dezember 1823).

<sup>1150</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26436 (Tagebucheintrag vom 4. und 5. Juni 1824).

<sup>1151</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26442.

<sup>1152</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 18254 (Brief an Meyer vom 24. Juli 1824).

<sup>1153</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26514.

<sup>1154</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26553 (Tagebucheintrag vom 2. März 1825).

<sup>1155</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26566 (Tagebucheintrag vom 1. April 1825).

<sup>1156</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26619 (Tagebucheintrag vom 12. August 1825).

<sup>1157</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 310.

<sup>1158</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26664.

21. Dezember betrachten beide Heinrich Hübschs ‚Entwurf zu einem Theater mit eiserner Dachrüstung‘.<sup>1159</sup>

Im April 1826 ist Schinkel, auf Durchreise nach Paris und London sich befindend, erneut bei Goethe zu Besuch und bringt neue Zeichnungen seiner Entwürfe mit.<sup>1160</sup> Im Mai erreichen Zeichnungen vom Iglar Monument bei Trier den Dichter.<sup>1161</sup> Im Herbst 1826 ist Coudray in Paris und berichtet Goethe in einem Brief vom 20. Oktober 1826 von seinem alten Lehrer Durand und den neuesten Pariser Bauaktivitäten.<sup>1162</sup> Nach Coudrays Rückkehr, Ende November 1826, steht dann auch wieder die französische Architektur im Mittelpunkt des Interesses. Neben dem bereits erwähnten Werk von Donnet über die Pariser Theater,<sup>1163</sup> wird über französische Architektur allgemein diskutiert,<sup>1164</sup> und im März 1827 geht man gemeinsam ein französisches Konstruktionswerk für Zimmerleute durch.<sup>1165</sup>

Im gleichen Monat schreibt Goethe eine Reflexion nieder, die noch einmal seinen alten Gedanken von der sittlichen Wirkung harmonischer Architektur unter einem neuen Gesichtspunkt aufgreift.

*„Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen.“<sup>1166</sup>*

Man ist sich weitestgehend einig, dass mit dem „edlen Philosophen“ Friedrich Wilhelm Schelling gemeint ist,<sup>1167</sup> der von 1798 bis 1803 als Professor an der Jenaer Universität lehrt und mit Goethe in engem Kontakt steht.

Im Anschluss erzählt der Dichter die Legende von Orpheus, der Kraft seines Spiels auf der Leier die Baumaterialien bewegen und dirigieren könne, so dass wie von Geisterhand eine harmonische Stadt entstünde.<sup>1168</sup> Dann reflektiert Goethe weiter:

*„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.“*

---

<sup>1159</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26668.

<sup>1160</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26715 und 26717 (Tagebucheintrag vom 17. und 25. April 1826).

<sup>1161</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26720 (Tagebucheintrag vom 6. Mai 1826).

<sup>1162</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 268ff.

<sup>1163</sup> Vgl. Kapitel 3.6.2.

<sup>1164</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26814 (Tagebucheintrag vom 13. Dezember 1826).

<sup>1165</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26851 (Tagebucheintrag vom 8. März 1827)

<sup>1166</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Maximen und Reflexionen“, S. 8212.

<sup>1167</sup> Vgl. Einem 1982, S. 91 und Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 12, S. 757 (dort auch die Bedenken Jutta Heckers angeführt.)

<sup>1168</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Maximen und Reflexionen“, S. 8212 und Einem 1982, S. 92ff. (Einem untersucht, warum Goethe statt Amphion den Orpheus nennt).

*Der Bürger dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt unbewußt in der Wüste eines düstern Zustandes; dem fremden Eintretenden jedoch ist es zumute, als wenn er Dudelsack, Pfeifen und Schellentrommeln hörte und sich bereiten müßte, Barentänzen und Affensprüngen beiwohnen zu müssen.*<sup>1169</sup>

Hier wird die sittliche Wirkung der Architektur präzisiert. Indem sie den Betrachter allein durch ihre Funktionalität in einen ideellen Zustand versetzt, ermöglicht die Baukunst neben der ästhetischen auch eine ethische Wirkung. Liegt dieser Funktionalität eine harmonische, sinnlich ansprechende Proportionierung zugrunde, dann ist die sittliche Wirkung positiv.

Interessanterweise empfiehlt Goethe in seinem Beispiel, in der römischen Peterskirche auf und ab zu gehen. Es zeigt sich, dass seine Architekturideen vom ‚Baukunst‘-Aufsatz von 1795 immer noch ihre Gültigkeit besitzen;<sup>1170</sup> denn erst durch das Gehen, die Bewegung durch den Raum als Sinnesempfindung von Architektur ergibt sich die Verbindung von Funktionalität und Ästhetik.

Dass Goethe hierbei die Analogie zur Musik - durch die Ähnlichkeit in der Harmoniewirkung - einbezieht, ist ein neuer Aspekt in seinem architekturtheoretischen Denken, welcher jedoch nicht ohne Folgen bleibt. Zwei Jahre später, im März 1829 berichtet Goethe Eckermann, dass er besagte Aufzeichnung wieder gefunden habe und sie immer noch bestätigen könne: Die Stimmung, die von der Baukunst ausgehe, so Goethe weiter, käme dem Effekt der Musik nahe.<sup>1171</sup> Einen Monat später arbeitet der Dichter am ‚Zweiten Römischen Aufenthalt‘ seiner ‚Italienischen Reise‘, und im September-Bericht fügt er eine ähnliche klingende Bemerkung ein:

*„Wenn man bedenkt, daß Jahrhunderte hier im höchsten Sinne architektonisch gewaltet, daß auf übriggebliebenen mächtigen Substruktionen die künstlerischen Gedanken vorzüglicher Geister sich hervorgehoben und den Augen dargestellt, so wird man begreifen, wie sich Geist und Aug' entzücken müssen, wenn man unter jeder Beleuchtung diese vielfachen horizontalen und tausend vertikalen Linien unterbrochen und geschmückt wie eine stumme Musik mit den Augen auffaßt, und wie alles, was klein und beschränkt in uns ist, nicht ohne Schmerz erregt und ausgetrieben wird.“*<sup>1172</sup>

Im Juli 1827 erhält Goethe von Aloys Hirt den 3. Band von dessen ‚Geschichte der Baukunst der Alten‘.<sup>1173</sup> In einem Begleitbrief gedenkt Hirt seiner vierzigjährigen Architekturstudien und Goethes Anteil daran.<sup>1174</sup> Einen Monat später bedankt sich Goethe bei Hirt und behauptet, dass dessen 3. Band ihn und Coudray wieder auf altertümliche Studien gebracht habe.<sup>1175</sup> Diese angeblichen Studien finden sich jedoch nicht in Goethes Tagebuchaufzeichnungen wieder.

---

<sup>1169</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Maximen und Reflexionen“, S. 8212f.

<sup>1170</sup> Vgl. Kapitel 3.5.4.

<sup>1171</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 31090 (Gespräch vom 23. März 1829).

<sup>1172</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 12060f. Siehe auch Kapitel 3.5.3.

<sup>1173</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26912 (Tagebucheintrag vom 26. Juli 1827).

<sup>1174</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 303f.

<sup>1175</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 20088 am 19. August 1827 notiert Goethe in sein Tagebuch, dass er sich mit Hirts 3. Teil der Baukunst beschäftigt habe (Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26921).

Vier Tage nach dem Brief an Hirt notiert sich Goethe in sein Tagebuch, dass er mit Coudray über die Hinwendung der französischen Baukunst zum altrömischen Geschmack und die Säulenordnungen des Vignola diskutiert habe.<sup>1176</sup> Im November erhält Goethe ein Werk über Münchener Baukunst<sup>1177</sup> und beschäftigt sich den Rest des Jahres gelegentlich damit.<sup>1178</sup>

Nachhaltiger in seiner Wirkung als Hirts Buchsendung ist in diesem Jahr der Besuch des Architekten Karl Ludwig Wilhelm Zanth. Von Coudray im Haus am Frauenplan eingeführt, berichtet Zanth am 2. August 1827 von seinem zusammen mit Jakob Ignaz Hittorff unternommenen Projekt, die Architektur Siziliens aufzunehmen und in Kupferstichen zu publizieren.<sup>1179</sup> Goethe ist interessiert und erhält im Januar 1828 von Zanth, der wieder in Paris weilt, die in zwei Werken - ‚Architecture Moderne de la Sicile‘ und ‚Architecture Antique de la Sicile‘ - veröffentlichten Kupferstiche,<sup>1180</sup> welche in den folgenden Tagen mit Meyer betrachtet werden.<sup>1181</sup> Für das 2. Heft des 6. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘ schreibt Goethe sogleich Rezensionen über die beiden Veröffentlichungen von Zanth.<sup>1182</sup> Am „modernen“ Band lobt der Dichter die geistreiche und charakteristische Darstellung der sizilianischen Architektur und ihrer typischen bildhauerischen Ornamentierung.<sup>1183</sup> Dabei gedenkt er des schmalen Grates, der hierbei ein erfreuliches Gebilde vom palagonischen Unsinn unterscheidet.<sup>1184</sup> Am „antiken“ Band erfreut den Dichter besonders die, nach den neuesten Erkenntnissen, farbige Darstellung der Tempel und ihrer Ornamente, welche zu einer völlig neuen Sichtweise über antike Baukunst verhelfen würde.<sup>1185</sup>

Auch sonst steht das Jahr 1828 für Goethe wieder im Zeichen der Architektur. Neben der Übersendung von Zanth's Kupferstichen gelangen im Januar 1828 auch die ersten vier Hefte der ‚Fassaden zu Stadt- und Landhäusern‘ vom Berliner Bauinspektor und Mitarbeiter in Schinkels Baudeputation Karl August Menzel in Goethes Hände. Gemeinsam mit Coudray und Meyer wird das Werk betrachtet und für lobenswert befunden.<sup>1186</sup> Daraufhin schreibt Goethe eine kurze Rezension und veröffentlicht diese ebenfalls im 2. Heft des 6. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘.<sup>1187</sup> Es werden die geistreichen Entwürfe gelobt und diese den Bau- und

---

<sup>1176</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26920 (Tagebucheintrag vom 16. August 1827).

<sup>1177</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26966 (Tagebucheintrag vom 28. November 1827).

<sup>1178</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26967, 26972 und 26978 (Tagebucheintrag vom 30. November sowie 9. und 26. Dezember 1827).

<sup>1179</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26915.

<sup>1180</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26988 (Tagebucheintrag vom 12. Januar 1828).

<sup>1181</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26989 (Tagebucheintrag vom 14. Januar 1828).

<sup>1182</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 417 – 420.

<sup>1183</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 418.

<sup>1184</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 419.

<sup>1185</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 420.

<sup>1186</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26986f. (Tagebucheintragen vom 7. bis 9. Januar 1828).

<sup>1187</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 446.

Verzierungskünstlern zur Anwendung empfohlen. Besonders freut es den Rezensenten, dass die altrömische Verzierungsweise bei der Innendekoration wieder in Mode gekommen sei.<sup>1188</sup>

Am 13. Januar 1828 berichtet Boisseree in einem Brief von Klenzes Münchener Bauaktivitäten; Glyptothek, Walhalla, Odeon, Pinakothek und der Schlossbau werden von Boisseree darin in ihrem derzeitigen Bauzustand lobend beschrieben.<sup>1189</sup>

Vier Tage später sind Goethe und Coudray schon wieder mit französischer Architektur beschäftigt. Gemeinsam wird über Durands Werk diskutiert.<sup>1190</sup>

Im April 1828 sendet Klenze seine Zeichnung vom Jupitertempel bei Agrigent an Goethe.<sup>1191</sup> Dieser bedankt sich für das Bild und gedenkt dabei seiner Besichtigung der sizilianischen Tempelanlagen, besonders der großen Kanneluren und Triglyphen, die er einst mit seinem Körper ausgemessen habe.<sup>1192</sup> Von Klenzes Bild inspiriert, leiht sich Goethe noch am gleichen Tag Moritz' ‚Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente‘ und Houels Sizilienreise aus.<sup>1193</sup> Wie bei den Werken von Menzel und Zanth fühlt sich Goethe auch hier veranlasst, eine kleine Rezension zu schreiben und diese neben den anderen in ‚Über Kunst und Altertum‘ zu veröffentlichen.<sup>1194</sup> Goethe lobt hierin die Kunstfertigkeit Klenzes, die architektonischen Details mit außergewöhnlicher Präzision gezeichnet zu haben.<sup>1195</sup>

Am 2. September 1828 notiert sich Goethe in sein Tagebuch, dass er während der Lektüre einer Geschichte der Kunst- und Naturgärten seine alte Ansicht bestätigt finde, dass bedeutende Architektur eines architektonischen Übergangs zur Gartenanlage bedürfe.<sup>1196</sup>

Ende Oktober empfängt Goethe den Kasseler Baumeister J. H. Wolff, der sich auf der Reise nach Berlin befindet, in seinem Haus. Zusammen mit Coudray, Meyer und Riemer ist Wolff zum Essen eingeladen und hat Gelegenheit, von Kassel und seiner Tätigkeit zu berichten.<sup>1197</sup>

In den letzten gut drei Jahren seines Lebens beschäftigt sich Goethe nur noch gelegentlich mit architektonischen Dingen. Im Januar und im Mai 1829 studiert er letztmalig Schinkels Entwürfe.<sup>1198</sup> Ebenfalls im Januar 1829 nimmt sich Goethe Vitruv wieder vor und muss

---

<sup>1188</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 446.

<sup>1189</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 251 ff.

<sup>1190</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26991 (Tagebucheintrag vom 17. Januar 1828).

<sup>1191</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27035f. (Tagebucheintrag vom 5. April 1828).

<sup>1192</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 20635 (Brief an Klenze vom 3. Mai 1828).

<sup>1193</sup> Vgl. Keudell 1931, S. 304.

<sup>1194</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 435f.

<sup>1195</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 436.

<sup>1196</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27102.

<sup>1197</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27125 (Tagebucheintragen vom 27. und 28. Oktober 1828).

<sup>1198</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27156 (Tagebucheintrag vom 5. Januar 1829) und Vgl. Keudell 1931, S. 317: im Mai 1829 leiht sich Goethe noch einmal Schinkels ‚Sammlung architectonischer Entwürfe‘ aus.

feststellen, dass der antike Autor kein empfehlenswerter Führer für die griechische Architektur, die Goethe vornehmlich interessiert, sei.<sup>1199</sup>

Im Mai 1829 ist der Dichter noch einmal mit römischer Architektur beschäftigt. Er verfasst, nachdem ihm ein kleines Kupfermodell und einige Zeichnungen vom Architekten Karl Osterwald zugesandt wurde,<sup>1200</sup> einen kleinen Aufsatz über die von ihm seit langem gewünschte Publikation von Zeichnungen das Igeler Monument darstellend.<sup>1201</sup> Darin gedenkt er seiner eigenen Besichtigung des Grabmals während des Frankreichfeldzuges von 1792 und beschreibt die einzelnen Darstellungen in thematischer Reihenfolge.

Im Juli 1829 sendet Leo von Klenze sein Werk ‚Sammlung architektonischer Entwürfe‘ an Goethe. Der bedankt sich und betont noch einmal, dass ihn die Münchener Bautätigkeit besonders interessiere.<sup>1202</sup> Ein Studium dieses Werkes findet sich in den Tagebüchern jedoch nicht vermerkt.

Im November 1829<sup>1203</sup> und im Januar 1830<sup>1204</sup> beschäftigen sich Goethe und Coudray mit verschiedenen Schlossgrundrissen.

Im April 1830 studiert Goethe noch einmal Vitruv. Dafür leiht er sich aus der Weimarer Bibliothek sogar die Rode-Übersetzung des Vitruv-Traktats aus,<sup>1205</sup> vergleicht sie mit seiner Galiani-Ausgabe und diskutiert mit Riemer über eine bestimmte Stelle, welche die Arabasken behandelt.<sup>1206</sup> Dieses philologische Vitruvstudium ist vor dem Hintergrund eines Rezensionsaufsatzes zu sehen, den Goethe für Wilhelm Zahns ‚Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiae‘ schreibt.<sup>1207</sup> Zahn hat für sein Werk an den Ausgrabungen teilgenommen und Zeichnungen angefertigt. Im März 1830 besucht er Goethe und kann ihm und Coudray seine Darstellungen vorlegen.<sup>1208</sup> Daraufhin beginnt Goethe mit seiner ausführlichen Rezension. Zunächst wird exakt die Lage und die Geschichte der Stadt Pompeji beschrieben.<sup>1209</sup> Dann charakterisiert Goethe die pompejianische Architektur wie sie ihm aus der eigene Betrachtung in Erinnerung geblieben ist, nämlich unerwartet eng und beschränkt.<sup>1210</sup>

---

<sup>1199</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 21150 (Brief an Schultz vom 10. Januar 1829).

<sup>1200</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27219 (Tagebucheintrag vom 10. Mai 1829).

<sup>1201</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 447 – 455.

<sup>1202</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 44, besonders Anmerkung 96.

<sup>1203</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27313 (Tagebucheintrag vom 25. November 1829), Erinnerung an das Koblenzer Schloss und dessen glücklichen Riss.

<sup>1204</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27335 (Tagebucheintrag vom 9. Januar 1830), Risse des alten Ilmenauer Schlosses betrachtet.

<sup>1205</sup> Vgl. Keudell 1931, S. 332.

<sup>1206</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 21958 (Brief an Riemer vom 27. April 1830).

<sup>1207</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 470 – 486.

<sup>1208</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27368 (Tagebucheintrag vom 13. März 1830).

<sup>1209</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 470 – 473.

<sup>1210</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 473f.

Im Anschluss werden die Wandzeichnungen besprochen; und an dieser Stelle fügt Goethe die Erkenntnisse seines Vitruvstudiums ein. Die pompejianischen Wände seien mit phantastischen, unmöglich scheinenden Architekturversuchen bemalt und stünden so im Widerspruch zum antiken Ernst, der in der äußeren Baukunst walte, so Goethe. Wenn man hierzu Vitruv studieren würde, dann erkenne man, dass dieser Widerspruch kein Verständnisproblem der Moderne sei, sondern eine Verfallserscheinung des römischen Geschmacks, den bereits Vitruv bemängelt habe. Im 5. Kapitel des 7. Buches produziere sich der antike Autor als echter Realist, der nur die Nachbildung wirklicher Gegenstände akzeptiere und alle Phantasiegebilde ablehne.<sup>1211</sup> Es folgt eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Darstellungen nach Rubriken sortiert. Unter dem Kapitel ‚Andere sich auf Architektur näher beziehende malerische Zierraten‘ geht Goethe noch einmal auf das Thema der farbigen Bemalung der antiken Tempel ein.<sup>1212</sup> Auch wenn er sich den aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnissen beugt, möchte er den Gedanken an eine rein die Form liebende Antike nicht gänzlich aufgeben:

*„Soviel aber möchten wir behaupten, daß der köstliche Stoff des pentelischen Marmors sowie der ernste Ton eherner Statuen einer höher und zarter gesinnten Menschheit den Anlaß gegeben, die reine Form über alles zu schätzen und sie dadurch dem inneren Sinne, abgesehen von allen empirischen Reizen, ausschließlich anzueignen.“<sup>1213</sup>*

An dieser Stelle verteidigt Goethe seine Architekturtheorie; denn mit dem Verlust des „inneren Sinnes“, der nur die reine Form wahrnimmt, droht der höchste Zweck der Baukunst, die poetische Fiktion, sich ins Nichts aufzulösen.

Die griechische Antike lässt Goethe noch nicht wieder los. Im November 1830 betrachtet er mit Coudray und Meyer mehrmals Stiche griechischer Altertümer, besonders architektonische.<sup>1214</sup>

Im Januar 1831 werden wiederholt die Risse und Zeichnungen von Menzel betrachtet und diskutiert.<sup>1215</sup> Im März gleichen Jahres wird die deutsche Übersetzung von Durands Architekturvorlesung ‚Grundlinien der Bürgerlichen Baukunst‘ noch einmal aus Goethes Privatbibliothek hervorgeholt und gemeinsam mit Coudray studiert.<sup>1216</sup>

Im Juli 1831 leiht sich Goethe eine Philandri-Ausgabe des Vitruv-Traktats aus;<sup>1217</sup> ein Studium desselben ist in den Tagebüchern jedoch nicht vermerkt.

---

<sup>1211</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 475.

Die entsprechende Stelle bei Vitruv:

*„Die Mahlerey bildet alles ab, was wirklich vorhanden ist oder doch seyn kann [...] Allein diese Mahlerey, wobey die Alten wirkliche Dinge zum Vorbilde wählten, findet heut zu Tage, nach einer ungereimten Mode, keinen Beyfall mehr. Itzt bemahlt man die Bekleidung lieber mit Undingen, als mit wahren Abbildungen wirklicher Gegenstände. [...] Der Geist, von dem verdorbenden Geschmacke angesteckt, vermag selbst nicht mehr gut zu finden, was die Gesetze des Schicklichen vorschreiben.“* (Vitruv 1987, nach der Übersetzung von August Rode, Band 2, S. 111ff.).

<sup>1212</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 482 – 484.

<sup>1213</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 483.

<sup>1214</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27484f. (Tagebucheintrag vom 2. und 3. November 1830).

<sup>1215</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27523 und 27525 (Tagebucheintrag vom 14. und 17. Januar 1831).

<sup>1216</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27568 (Tagebucheintrag vom 30. März 1831).

<sup>1217</sup> Vgl. Keudell 1931, S. 350.

Gut zwei Wochen vor seinem Tod wird Goethe bzw. seiner Familie noch eine besondere Ehre zu teil. Am 6. März 1832 schickt Wilhelm Zahn Grundrisse und Durchzeichnungen eines in Pompeji ausgegrabenen Gebäudes, welches von deutschen Archäologen „Casa di Goethe“ genannt wird,<sup>1218</sup> weil Goethes Sohn August, kurz vor seinem Tod Ende Oktober 1830, gerade in Pompeji weilte, als man mit den Ausgrabungen beginnt.<sup>1219</sup> Goethe bedankt sich auf der Stelle bei Zahn, lobt die Wandmalereien und Mosaik und macht eine interessante Bemerkung zur Architektur des Gebäudes:

*„Bey dem Gebäude selbst, dessen Grundriß Sie vorsorglich beygelegt, ist gar manches zu denken, vorzüglich aber Ihre Bemerkung über das Abweichen von einer strengen Symmetrie als von der größten Wichtigkeit zu betrachten. Es läßt sich dieses ansehen wie die Ausweichungen in der Musik, die man nicht Mißtöne nennen sollte, weil sie zu einem sonst unerreichbaren Schönen hinführen und uns die anmuthigste Befriedigung vorbereiten.“<sup>1220</sup>*

Erneut zieht Goethe die Musikanalogie heran; wiederum als Gleichnis zur Verbindung von raumhafter Funktionalität und harmonischer Wahrnehmung, die besonders schön sei, wenn sie sich bestimmter Abweichungen bediene.

Dass Goethe stolz auf diese Widmung ist, zeigt die Tatsache, dass bis zu seiner Erkrankung, eine Woche vor seinem Tod, jeder Gast, auch zum wiederholten Male, die Zeichnungen Zahns betrachten muss.<sup>1221</sup>

### 3.6.5 Poesie und Baukunst III

Auch im Alter hat sich Goethe nicht nur mit rein theoretischen Architekturstudien beschäftigt, sondern, wie es sein Leben lang seine Gewohnheit gewesen ist, gewisse Ideen und Motive in seine poetischen Arbeiten integriert, um sie dort in einem neuen Licht zu zeigen und die eigentliche Darstellung zu bereichern.

Die vorangegangenen Kapitel zeigen, dass Goethe in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens keine bestimmten Phasen der Architekturbeschäftigung durchläuft, sondern sein Interesse an baukünstlerischen Gedanken und Problemen nahezu kontinuierlich ist. Das poetische Alterswerk Goethes wird durch die autobiographischen Schriften dominiert, so dass auch auf dichterischer Ebene das Thema Architektur allgegenwärtig ist.

Als erstes Beispiel sei hier das dramatische Werk ‚Des Epimenides Erwachen‘ erwähnt. Anlässlich der 1814 in Berlin stattfindenden offiziellen Siegesfeier über die Truppen Napoleons erhält Goethe vom Berliner Generaldirektor der Königlichen Schauspiele August Wilhelm Iffland Anfang des gleichen Jahres den Auftrag, ein kleines Theaterstück für die geplanten

---

<sup>1218</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27744.

<sup>1219</sup> In Italien hat sich jedoch die Bezeichnung „Casa del Fauno“ durchgesetzt.

<sup>1220</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23141.

<sup>1221</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 27745ff. (Tagebucheintragungen vom 17. bis zum 12. März 1832).

Feierlichkeiten zu schreiben. Nach anfänglichen Bedenken beginnt Goethe im Frühjahr 1814 mit der Arbeit am Epimenides-Stoff und hat bereits im Frühsommer das Drama in allen Einzelteilen konzipiert. Doch die geplante Aufführung verzögert sich aus verschiedenen Gründen, so dass das Stück erst am 30. März 1815 in Berlin mit großem Erfolg uraufgeführt wird.<sup>1222</sup>

Warum Goethe gerade den Epimenides-Stoff gewählt hat, vermag die Forschung bislang nicht zu klären;<sup>1223</sup> doch lassen sich durchaus einige Bezüge zu Goethes eigener, von Distanz geprägter Haltung gegenüber den Kriegszügen gegen Napoleon finden.

Interessant für diese Untersuchung ist der Aspekt, dass Goethe für die symbolische Darstellung von Untergang und Wiederauferstehung die Zerstörung und den Wiederaufbau eines antiken Tempelgebäudes als Motiv benutzt. Das erinnert in gewisser Weise an das Residenz-Motiv aus dem Roman-Fragment ‚Die Reise der Söhne Megaprazons‘.

Der erste Aufzug beginnt sogleich in diesem *„tempelähnlichen Wohngebäude“*<sup>1224</sup>. Der kretische Philosoph Epimenides erscheint und preist das Gebäude:

*„Auch schau' ich gern der Menschenhände Werk,  
Woher des Meisters Hochgedanke strahlt;  
Und dieser Pfeiler, dieser Säulen Pracht  
Umwandl' ich sinnend, wo sich alles fügte,  
Wo alles trägt und alles wird getragen!“*<sup>1225</sup>

Wie sich später herausstellt, ist dieses Lob nicht ganz uneigennützig. Denn Goethe erhebt - im Gegensatz zur Sage, jedoch ähnlich seiner Vorgehensweise in der ‚Achilleis‘ - die antike Gestalt des Epimenides zum Baumeister, welcher besagtes Tempelgebäude selbst errichtet haben will.<sup>1226</sup>

Daraufhin erscheinen verschiedene Genien, um Epimenides zum Schlaf zu überreden. Dieser erinnert sich an seinen einstmaligen fünfzigjährigen Schlaf in der so genannten Diktäischen Höhle, nach dessen Ende Epimenides die vollständige Weisheit der Gegenwart erlangt.<sup>1227</sup> An dieser Stelle verbindet Goethe die antike Sage mit der eigenen, auf den politischen Anlass ausgerichteten Fiktion.

Der zweite Schlaf soll Epimenides jedoch keine neuen Erkenntnisse verschaffen, sondern ihn vor der drohenden Kriegsgefahr bewahren und ihm im Anschluss eine reine, vorurteilsfreie Wahrnehmung ermöglichen.<sup>1228</sup> Epimenides, gewohnt den Göttern zu gehorchen, bettet sich im Tempelgebäude und schläft ein.<sup>1229</sup> An dieser Stelle klingt ganz leise, vermutlich ohne gezielte

---

<sup>1222</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 5, Anmerkungen S. 734ff.

<sup>1223</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 5, Anmerkungen S. 736.

<sup>1224</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“, S. 4682.

<sup>1225</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“, S. 4684f.

<sup>1226</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“, S. 4721.

<sup>1227</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“, S. 4685ff.

<sup>1228</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“, S. 4728.

<sup>1229</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“, S. 4687.

Absicht des Autors, die Urhüttendiskussion und Vitruvs Genesis der Architektur an.<sup>1230</sup> Bringt der erste Schlaf in einer Höhle Weisheit und Erkenntnis, so bewahrt der zweite Schlaf in einem von Menschenhand errichteten Gebäude vor Unheil und bewirkt dadurch gewissermaßen eine ethische und ästhetische Reinigung.

Nachdem Epimenides eingeschlafen ist, bricht der erwartete Krieg aus. Der Dämon des Krieges und die Dämonen der List schreiten zerstörend über das weite Land. Am Tempelgebäude angekommen, beschließen die Dämonen der List, dieses Gebäude seiner sinnlichen und geistigen Herrlichkeit wegen zu zerstören.<sup>1231</sup> Da die Listdämonen nicht die Macht der Gewalt des Kriegsdämons besitzen, muss das Gebäude eben mit List zerstört werden. Dies gelingt auf der Basis von Goethes Architekturtheorie, in dem die durch genaue Materialkenntnis erlangte Festigkeit der Architekturglieder mittels Naturgewalt außer Kraft gesetzt wird:

„CHOR.        *Leise müßt ihr das vollbringen,  
Die geheime Macht ist groß.*  
HOFMANN.    *Und so löset still die Fugen  
An dem herrlichen Palast;  
Und die Pfeiler, wie sie trugen,  
Stürzen durch die eigne Last.  
In das Feste sucht zu dringen  
Ungewaltsam, ohne Stoß.*

[...]

*Es zittert unter mir der Boden;  
Ich fürchte selbst, er schwankt und bricht:  
Die mächtig riesenhaften Quadern,  
Sie scheinen unter sich zu hadern;  
Die schlanken Säulenschäfte zittern,  
Die schönen Glieder, die in Liebesbanden  
Einträchtig sich zusammenfanden,  
Jahrhunderte als Eins bestanden  
Erdbeben scheinen sie zu wittern,  
Bei dringender Gefahr und Not,  
Die einem wie dem andern droht,  
Sich gegenseitig zu erbittern.  
Ein Wink, ein Hauch den Bau zugrunde stößt,  
Wo sich von selbst das Feste löst.“<sup>1232</sup>*

In den Tempelruinen beginnt nun der Kampf zwischen Gut und Böse, von Goethe als Kampf zwischen dem Dämon der Unterdrückung und der Gestalt der kriegerischen Hoffnung dargestellt.

Nach überstandem Kriegstreiben wird Epimenides von den Genien wieder erweckt. Dieser erschrickt vor dem Anblick der Zerstörung; doch die Genien versprechen ihm Trost durch den herannahenden Jugendfürsten und dessen Volk. Gemeinsam beginnt man sogleich, das Tempelgebäude wieder aufzubauen:

„SÄMTLICHE CHÖRE.

---

<sup>1230</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2 und 3.5.1.

<sup>1231</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“, S. 4696.

<sup>1232</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“, S. 4696ff.

*Und mit den wichtigsten Geschäften  
 Verherrlicht heut' den großen Tag,  
 Zusammen all' mit vollen Kräften  
 Erhebt den Bau, der niederlag:  
 Strebt an - Glück auf - Strebt an!  
 Nur zu! und schon regt sich's hinan.  
 Und schon der Pfeiler, der gespalten,  
 Er hebt gefüget sich empor,  
 Und Säulenreihen, sie entfalten  
 Der schlanken Stämme Zierd' und Flor.  
 Strebt an - Glück auf - Strebt an!  
 Es steht, und das Werk ist getan.*<sup>1233</sup>

Es ist interessant, dass Goethe zwischen seinen beiden Rheinreisen und während verhältnismäßig intensiver Studien der gotischen Architektur die antike Bauart als poetisches Symbol für seine Dichtung benutzt.<sup>1234</sup> Wieder einmal, so scheint es, zeigt sich die Vielseitigkeit des Dichters. Ähnlich der Situation in der Straßburger Zeit, in welcher Goethe an seinem ersten ‚Von Deutscher Baukunst‘-Aufsatz arbeitet und gleichzeitig den ‚Wandrer‘ schreibt,<sup>1235</sup> verlaufen auch jetzt, gut vierzig Jahre später, die Gedanken und Ideen parallel.

Noch vor seiner ersten Rheinreise, im Juni 1814, lernt Goethe den ‚Divan‘ des persischen Dichters Chadsche Shams ad-Din Mohammad Hafez-e Schirazi (kurz: Hafis) in der 1812 veröffentlichten deutschen Übersetzung von Joseph von Hammer-Purgstall kennen.<sup>1236</sup> Besonders die versteckte Geistigkeit hinter der vordergründigen Sinnlichkeit der Dichtung begeistert und inspiriert Goethe, der sich in diesem Punkt mit Hafis verwandt sieht.<sup>1237</sup> In den Jahren 1815 bis 1819 verfasst Goethe Verse und Sprüche im Stil des persischen Dichters, um sie in seinem ‚West-Östlichen Divan‘ als Gegenstück zu Hafis` Dichtung zu veröffentlichen. Das Werk ist in mehrere ‚Bücher‘ unterteilt. Für diese Untersuchung ist das ‚Buch der Sprüche‘ von einigem Interesse, da in diesem drei Verse stehen, in welchen das Motiv des Hauses benutzt wird. Goethe hat dieses Buch während und kurz nach seiner zweiten Rheinreise verfasst;<sup>1238</sup> vielleicht haben die Gespräche mit Boisseree im September und Oktober 1815 einigen Anteil an der Motivwahl.<sup>1239</sup>

Die ersten beiden Haus-Sprüche stehen in einem inhaltlichen Zusammenhang:

*„Wer auf die Welt kommt, baut ein neues Haus,  
 Er geht und läßt es einem zweiten.  
 Der wird sich's anders zubereiten,  
 Und niemand baut es aus.*

*Wer in mein Haus tritt, der kann schelten,*

<sup>1233</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“, S. 4727.

<sup>1234</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

<sup>1235</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2 und 3.2.3.

<sup>1236</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 2, S. 550.

<sup>1237</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „West- östlicher Divan“, S. 2359.

<sup>1238</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 2, S. 617.

<sup>1239</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

*Was ich ließ viele Jahre gelten;  
Vor der Tür aber müßt er passen,  
Wenn ich ihn nicht wollte gelten lassen.* <sup>1240</sup>

Vermutlich benutzt Goethe hier das Motiv des Hauses als Symbol für Individualität und Charakter, nach dem Prinzip: Zeige mir Dein Haus, und ich sage Dir, wer Du bist.

Der dritte Spruch bezieht sich, so sieht es die Forschung,<sup>1241</sup> auf das Buch als Ganzes:

*„Herr, laß dir gefallen  
Dieses kleine Haus,  
Größre kann man bauen,  
Mehr kommt nicht heraus.* <sup>1242</sup>

Somit würde das Gleichnis auf dem von Goethe geschätzten Zusammenhang von Architektur und Poesie beruhen.

Im Mai 1821 erhält Goethe von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein eine Mappe mit aquarellierten Zeichnungen idyllische Szenen darstellend.<sup>1243</sup> Bereits 1786 in Italien haben beide ein gemeinsames Idyllenwerk geplant; doch erst fünfunddreißig Jahre später sollte es realisiert werden.<sup>1244</sup>

Goethe bedankt sich sogleich bei Tischbein und beginnt wenig später, im Juli 1821, kleine poetische Kommentare unter die Zeichnungen zu schreiben. Ende Juli 1821 ist die Arbeit erledigt und wieder an Tischbein zurückgesendet.<sup>1245</sup> Im Anschluss daran beginnt Goethe einen Aufsatz zu formulieren, welcher seine Dichtungen und eine Prosabeschreibung der einzelnen Bilder enthält. Ende Dezember 1821 ist dieser Aufsatz vollendet und wird im 3. Heft des 3. Bandes von ‚Über Kunst und Altertum‘ veröffentlicht.<sup>1246</sup>

Für diese Untersuchung ist die erste Idylle von Interesse. Nach Goethes Beschreibung hat Tischbein verfallene antike Bauruinen dargestellt, welche von diversen Zier- und Wildpflanzen wieder vereinnahmt sind.<sup>1247</sup> Das ist ein Motiv, das auch Goethe in Italien bemerkt und zum Beispiel in seinem Drama ‚Des Epimenides Erwachen‘ verwendet hat.<sup>1248</sup> Dieser Zeichnung fügt der Dichter folgende Verse bei:

*„Würdige Prachtgebäude stürzen,  
Mauer fällt, Gewölbe bleiben,  
Daß nach tausendjähr'gem Treiben  
Tor und Pfeiler sich verkürzen.  
Dann beginnt das Leben wieder,  
Boden mischt sich neuen Saaten,  
Rank auf Ranke senkt sich nieder;*

<sup>1240</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „West- östlicher Divan“, S. 2092.

<sup>1241</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 2, S. 619.

<sup>1242</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „West- östlicher Divan“, S. 2093.

<sup>1243</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 669.

<sup>1244</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 669.

<sup>1245</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 670.

<sup>1246</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 670f.

<sup>1247</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 265f.

<sup>1248</sup> Vgl. Kapitel 3.6.5 und Goethe: DB Band 4, 2004, „Des Epimenides Erwachen“.

*Der Natur ist's wohlgeraten.*<sup>1249</sup>

Im Anschluss daran bemerkt Goethe, dass ihm dieses Motiv bereits aus frühester Jugend, ohne dass er es damals sinnlich erlebt habe, vertraut gewesen sei und zitiert einige Zeilen aus seinem Hymnus ‚Der Wanderer‘.<sup>1250</sup> Die Übereinstimmung ist verblüffend und demonstriert, sicherlich von Goethe beabsichtigt, eine gewisse Einheitlichkeit in seinem lebenslangen dichterischen Streben.

Bereits im Sommer 1807 beginnt Goethe an der Fortsetzung seines Wilhelm-Meister-Romans zu arbeiten.<sup>1251</sup> Bis zum Jahr 1810 entstehen die ersten Novellen.<sup>1252</sup> Eine davon fesselt den Dichter dermaßen, dass er daraus einen eigenständigen Roman entwickelt und 1809 unter dem Titel ‚Die Wahlverwandtschaften‘ veröffentlicht.<sup>1253</sup>

In den folgenden gut zehn Jahren widmet sich Goethe vorrangig seinen autobiographischen Schriften und dem ‚Divan‘. Die Arbeit am ‚Wilhelm Meister‘ ruht; erst 1820 setzt er die Arbeit am zweiten Meister-Roman fort und veröffentlicht ihn 1821 unter dem Titel ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre. Oder die Entsagenden‘.<sup>1254</sup> Doch Goethe ist mit dem Ergebnis noch nicht zufrieden und von den ersten Reaktionen verärgert. In den folgenden Jahren wird der Roman immer wieder umgearbeitet. Erst nach dem Aufenthalt in Dornburg im Herbst 1828 ist Goethe in der Lage, seinem zweiten ‚Wilhelm Meister‘ den letzten Schliff zu verpassen. Anfang 1829 gibt der Dichter das Werk in der zweiten Fassung in Druck.<sup>1255</sup>

Obwohl die ‚Wanderjahre‘ inhaltlich wesentlich umfangreicher und vielschichtiger als die ‚Lehrjahre‘ sind, verwendet Goethe auch im zweiten Meister-Roman sein literarisches Prinzip, den Charakter einer Person durch den Gebäudecharakter des jeweiligen Wohnhauses zu beschreiben:<sup>1256</sup> Sei es das Schloss des Oheims, welches als „würdig“,<sup>1257</sup> „ansehnlich“<sup>1258</sup> und „auf eigene Weise bekleidet“<sup>1259</sup> beschrieben wird, die Charakterisierung von Makariens Haus:

*„Sie zogen die Glocke, das Tor eröffnete sich, ohne daß eine Menschengestalt sichtbar geworden wäre, und sie gingen auf ein altes Gebäude los das zwischen uralten Stämmen von Buchen und Eichen ihnen entgegenschimmerte. Wunderbar war es anzusehen, denn so alt es der Form nach schien, so war es doch, als wenn Maurer und Steinmetzen soeben erst abgegangen wären, dergestalt neu, vollständig und nett erschienen die Fugen wie die ausgearbeiteten Verzierungen.“<sup>1260</sup>*

oder die Beschreibung des Wohnhauses des Antiquars:

---

<sup>1249</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Gedichte, Ausgabe letzter Hand - Wilhelm Tischbeins Idyllen“, S. 1054.

<sup>1250</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 266 f. und Kapitel 3.2.3.

<sup>1251</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 8, S. 548.

<sup>1252</sup> Unter anderem: ‚Sankt Joseph der Zweite‘, ‚Die neue Melusine‘ und ‚Die gefährliche Wette‘.

<sup>1253</sup> Vgl. Kapitel 3.5.6.

<sup>1254</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 8, S. 548f.

<sup>1255</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 8, S. 549f.

<sup>1256</sup> Vgl. Kapitel 3.5.6.

<sup>1257</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7221.

<sup>1258</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7221.

<sup>1259</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7221.

<sup>1260</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7329.

*„Die Adresse seines Briefes führte ihn zu dem letzten, kleinen, verschonten Teil, an ein Haus von alter, ernster Bauart, doch wohl erhalten und reinlichen Ansehns. Trübe Fensterscheiben, wundersam gefügt, deuteten auf erfreuliche Farbenpracht von innen. Und so entsprach denn auch wirklich das Innere dem Äußern.“<sup>1261</sup>*

Der Zusammenhang von Innerem und Äußeren eines Gebäudes bezieht sich hier nicht nur auf das Haus selbst, sondern im besonderen Maße auf den jeweiligen Bewohner. Das wird besonders in der ‚Sankt Joseph‘-Episode am Romananfang deutlich.

Wilhelm trifft an dieser Stelle seiner Wanderung auf eine halb verfallene Klosteranlage. Während die Kirche sich in einem ruinösen Zustand befindet und bereits wieder – man bedenke die Wiederholung des Motivs – von der Natur vereinnahmt ist, befinden sich das Klostergebäude und eine kleine Kapelle noch in guter Verfassung.<sup>1262</sup> Die Kapelle wird von einer Pächterfamilie bewohnt. Als Wilhelm nun die kleine Kirche betritt, ist er verblüfft, denn an den Wänden ist auf alten Wandgemälden die Geschichte des heiligen Josephs abgebildet.<sup>1263</sup> Die dargestellten Figuren entsprechen dabei bis in die Namensgebung hinein genau den Personen der Pächterfamilie. Daraus ergibt sich ein Spiel der Fiktionen und Spiegelungen. Durch die Nutzung als Wohnung ist die Kapelle eigentlich ihres ursprünglichen Charakters beraubt. Da die Bewohner aber genau der heiligen Joseph-Familie entsprechen, wird dem Wohnen eine Heiligkeit zugestanden, welche die Kapelle als weit zweckmäßiger genutzt darstellt als ursprünglich gedacht. Um die hierdurch entstehenden Verwirrung zu klären, fügt Goethe einen Dialog zwischen dem Pächter Joseph und Wilhelm ein:

*„Der Wirt merkte das Interesse seines Gastes und fing lächelnd an: ‚Gewiß, Ihr bewundert die Übereinstimmung dieses Gebäudes mit seinen Bewohnern, die Ihr gestern kennenlerntet. Sie ist aber vielleicht noch sonderbarer, als man vermuten sollte: das Gebäude hat eigentlich die Bewohner gemacht. Denn wenn das Leblose lebendig ist, so kann es auch wohl Lebendiges hervorbringen.‘“<sup>1264</sup>*

Das Gebäude macht den Bewohner! – Hier lässt Goethe nicht nur den Autor sondern auch den Architekturtheoretiker durch den poetischen Schleier durchscheinen. Die Antwort Wilhelms ist dann auch mehr eine Fortsetzung des obigen Gedankens als die Widerrede eines Dialogpartners:

*„O ja!“ versetzte Wilhelm. ‚Es sollte mich wundern, wenn der Geist, der vor Jahrhunderten in dieser Bergöde so gewaltig wirkte und einen so mächtigen Körper von Gebäuden, Besitzungen und Rechten an sich zog und dafür mannigfaltige Bildung in der Gegend verbreitete, es sollte mich wundern, wenn er nicht auch aus diesen Trümmern noch seine Lebenskraft auf ein lebendiges Wesen ausübte. [...]“<sup>1265</sup>*

Das klingt wie eine Variation des ‚Architektur macht gesittet‘-Gedankens aus der Zeit der Dilettantismus-Schemen;<sup>1266</sup> nur dass hier die Wirkung des Gebäudes auf den Bewohner in einem weit umfassenderen Sinn vorgestellt wird.

<sup>1261</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7377.

<sup>1262</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7162.

<sup>1263</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7164.

<sup>1264</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7165.

<sup>1265</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7165.

<sup>1266</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

Ein weiterer, für diese Untersuchung interessanter Punkt ist Wilhelms Besuch in der Villa des Marchesen am „großen See“<sup>1267</sup>. Das eigentlich Merkwürdige ist, dass Goethe hierüber nichts weiter schreibt: keine Beschreibung der palladianischen Rotonda, keine architektonischen Details und, - das ist bezeichnend - kein Marchese.<sup>1268</sup> Offensichtlich steht Goethe bei Abfassung der Passage der Vicentiner Architekt nicht vor Augen.

Aus architekturtheoretischer Sicht ergiebiger ist die ‚Region der bildenden Kunst‘ in der ‚pädagogischen Provinz‘, in welcher Wilhelms Sohn Felix für einige Jahre zur Erziehung untergebracht ist. Während der Besichtigung der Provinz wird Wilhelm erklärt, dass die einzelnen Regionen auch im Baustil unterschieden und der jeweiligen Einwohnerschaft angepasst sind. Die Gebäude der ‚Region der bildenden Kunst‘ beschreibt Wilhelm als

*„regelmäßig zusammengestellt, prächtig und schön von außen, geräumig, bequem und zierlich von innen; man ward hier einer unbeengten, wohlgebauten, der Gegend angemessenen Stadt gewahr.“<sup>1269</sup>*

Diese Verbindung aus Gebäudecharakter und Tätigkeit hat weite Konsequenzen. Als Wilhelm im Anschluss die ‚Region der Musik‘ betritt, stellt er fest, dass diese Häuser an „Schönheit und Raum“<sup>1270</sup> hinter den Gebäuden der Baumeister weit zurückstehen. Auf sein Fragen hin, erklärt man ihm hierüber Folgendes:

*„Der Musiker müsse immer in sich selbst gekehrt sein, sein Innerstes ausbilden, um es nach außen zu wenden. Dem Sinne des Auges hat er nicht zu schmeicheln. Das Auge bevorteilt gar leicht das Ohr und lockt den Geist von innen nach außen. Umgekehrt muß der bildende Künstler in der Außenwelt leben und sein Inneres gleichsam unbewußt an und in dem Auswendigen manifestieren. Bildende Künstler müssen wohnen wie Könige und Götter, wie wollten sie denn sonst für Könige und Götter bauen und verzieren? Sie müssen sich zuletzt dergestalt über das Gemeine erheben, daß die ganze Volksgemeinde in und an ihren Werken sich veredelt fühle.“<sup>1271</sup>*

Ähnlich der Bemerkung über den Sinn der Architektur im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz<sup>1272</sup> scheint es Goethe an dieser Stelle um die exakte Gegenüberstellung von Kunst und Kunstsinn zu gehen. Der zweite Teil der Antwort, dass der Baumeister die Lebensqualitäten und Lebensgewohnheiten seiner Bauherren aus eigener Anschauung kennen müsse, greift ein Thema aus den ‚Wahlverwandtschaften‘ auf.<sup>1273</sup>

Goethe lässt den Rundgang Wilhelms in der pädagogischen Provinz mit einem Augenzwinkern enden, denn auf Wilhelms Frage hin muss der Aufseher gestehen, dass es keine Gebäude für dramatische Poesie gebe. Der Grund sei, dass diese Kunstgattung den Pöbel verlange, und der sei in der ganzen Provinz nun einmal nicht anzutreffen.<sup>1274</sup>

---

<sup>1267</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7512.

<sup>1268</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7514.

<sup>1269</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7547.

<sup>1270</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7550.

<sup>1271</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7550f.

<sup>1272</sup> Vgl. Kapitel 3.5.4.

<sup>1273</sup> Vgl. Kapitel 3.5.6.

<sup>1274</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7559.

Insgesamt ist festzustellen, dass in den ‚Wanderjahren‘ die Bedeutung der Architektur als literarisches Motiv und als Medium des Gedankenspiels weit hinter den ‚Lehrjahren‘ zurückbleibt. Das kann mit der eher passiven Art der Architekturstudien in den letzten beiden Lebensjahrzehnten Goethes zusammenhängen; es wird aber auch der immensen Themenvielfalt des Romans und der im Vergleich zu den ‚Lehrjahren‘ distanzierten Sichtweise der Sinnlichkeit gegenüber geschuldet sein.

Um 1800, noch vor Vollendung des ‚Faust I‘, beginnt Goethe an ‚Faust II‘ zu arbeiten. Es entstehen die Helena-Tragödie und verschiedene Schemen zur Gesamtkonzeption. In den folgenden zwanzig Jahren tritt die Arbeit an ‚Faust II‘ vorübergehend in den Hintergrund. Von 1825 bis 1831 widmet sich Goethe wieder intensiv seinem zweiten Faustdrama, immer besorgt, er könne den zweiten Teil nicht mehr vollenden. Nur wenige Monate vor seinem Tod, schließt Goethe die Arbeit an ‚Faust II‘ ab, versiegelt das Manuskript und verfügt, dass das Werk erst nach seinem Tod veröffentlicht werden darf.<sup>1275</sup>

Wie kein anderes Werk ist das Faust-Drama eng mit Goethes Leben und Schaffen verbunden. Besonders der zweite Teil ist ein eigener Kosmos, der die vielfältigen Gedanken und Ideen des Dichters, poetisch verschleiert, enthält. So ist es nicht verwunderlich, dass auch architektonische Themen, mal versteckt und mal offensichtlich, darin verarbeitet sind.

Die Inhaltsfülle des Dramas ist so gewaltig, die Ausdeutungen sind so vielfältig, dass auf eine ausführliche Interpretation der architektonischen Gedanken im Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung aus Platzgründen verzichtet werden muss. Es folgt eine kurze inhaltliche Darstellung, welche an den architekturelevanten Stellen präzisiert wird.

Der zweite Teil des Dramas beginnt, nachdem Faust durch den „Schlaf des Vergessens“ von seinen früheren Vergehen gereinigt ist, am Hof des deutschen Kaisers. Faust und Mephisto erfinden das Papiergeld, um die finanziellen Nöte des Kaisers zu lindern. Im Anschluss, gewissermaßen zur Feier des Tages, wird ein großer Umzug inszeniert, bei dessen Durchführung ein schnell um sich greifendes Feuer ausbricht. Am nächsten Tag knien Faust und Mephisto demütig vor dem Kaiser, da beiden die Schuld am Brand angelastet wird. Doch der Kaiser ist unverstimmt und froh, einmal etwas Besonders erlebt zu haben. In seiner Erinnerung hat das Feuer architektonische Qualitäten besessen:

*„Aufwirbelten viel tausend wilde Flammen  
Und flackerten in ein Gewölb' zusammen.  
Zum höchsten Dome züingelt' es empor,  
Der immer ward und immer sich verlor.  
Durch fernen Raum gewundner Feuersäulen  
Sah ich bewegt der Völker lange Zeilen, [...]“<sup>1276</sup>*

---

<sup>1275</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 3, Anmerkungen S. 479ff.

<sup>1276</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5021.

Daraufhin ergreift Mephisto das Wort und erklärt in schmeichlerischer Rede, dass der Kaiser ohnehin Herr über alle Elemente sei. Das Gleichnis des Kaisers aufnehmend, beschreibt Mephisto nun die architektonischen Qualitäten der Herrschaft über das Wassers:

*„Wirf dich ins Meer, wo es am wildsten tobt,  
Und kaum betrittst du perlenreichen Grund,  
So bildet wallend sich ein herrlich Rund;  
Stehst auf und ab lichtgrüne schwanke Wellen,  
Mit Purpursaum, zur schönsten Wohnung schwellen  
Um dich, den Mittelpunkt. Bei jedem Schritt,  
Wohin du gehst, gehn die Paläste mit.  
Die Wände selbst erfreuen sich des Lebens,  
Pfeilschnellen Wimmels, Hin- und Widerstrebens.“<sup>1277</sup>*

‚Wohin du gehst, gehn die Paläste mit‘ – nach diesem Gleichnis bedeutet Macht, die Fähigkeit einem Ort, sei er auch noch so fremd, eine bestimmte Raumvorstellung aufzudrängen. Architektur als Symbol der Herrschaft – das erinnert an Goethes Vorgehensweise in dem Romanfragment ‚Die Reise der Söhne Megaprazons‘, in welchem er ebenfalls die Macht des französischen Herrscherhauses symbolisch durch die Architektur der Residenz darstellt.<sup>1278</sup>

Im Anschluss verspricht Faust leichsinniger Weise, das antike Schönheitsideal, verkörpert in den Gestalten Paris und Helena, wieder zum Leben zu erwecken und dem Kaiser und dessen Hofgesellschaft vorzuführen. Mephisto, der in Sachen Antike zwar Rat weiß, aber nicht helfen kann, schickt Faust zu den Müttern, um von dort die gewünschten Schemen in die Welt des Mittelalters zu locken. Im Rittersaal findet das versprochene Schauspiel statt. Während sich unter Nebelschwaden die Bühne zu einer antiken Kulisse umgestaltet, erklärt ein Astrologe das Vorsichgehende:

*„Durch Wunderkraft erscheint allhier zur Schau,  
Massiv genug, ein alter Tempelbau.  
Dem Atlas gleich, der einst den Himmel trug,  
Stehn reihenweis der Säulen hier genug;  
Sie mögen wohl der Felsenlast genügen,  
Da zweie schon ein groß Gebäude trügen.“<sup>1279</sup>*

Zunächst einmal ist es interessant festzustellen, dass Goethe, um die Ideale antiker Menschengestalt zu inszenieren, den Hintergrund mit einem dorischen Tempel ausstaffiert. Offensichtlich gehört nach seiner in Italien gewonnenen Vorstellung zur Demonstration antiker Schönheit die Architektur dazu. Da sich die Szene im späten Mittelalter abspielt, lässt Goethe die Kritik der Gesellschaft, personifiziert im Architekten, am Bauwerk herber ausfallen als später an den menschlichen Gestalten:

*„Das wär' antik! Ich wüß't es nicht zu preisen,  
Es sollte plump und überlästig heißen.  
Roh nennt man edel, unbehülflich groß.  
Schmalpfeiler lieb' ich, strebend, grenzenlos;  
Spitzböiger Zenit erhebt den Geist;*

<sup>1277</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5022.

<sup>1278</sup> Vgl. Kapitel 3.5.6.

<sup>1279</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5043.

*Solch ein Gebäu erbaut uns allermeist.* <sup>1280</sup>

So verstanden, ist die ganze Szene eine Demonstration, auf welcher unterschiedliche Art Architektur und Plastik, obwohl beides Raumkünste sind, vom Publikum wahrgenommen werden.

Ungeachtet der Kritik des Architekten beschreibt der Astrologe die sich aufbauende Szenerie weiter:

*„Der glühnde Schlüssel rührt die Schale kaum,  
Ein dunstiger Nebel deckt sogleich den Raum;  
Er schleicht sich ein, er wogt nach Wolkenart,  
Gedehnt, geballt, verschränkt, geteilt, gepaart.  
Und nun erkennt ein Geister-Meisterstück!  
So wie sie wandeln, machen sie Musik.  
Aus luft'gen Tönen quillt ein Weißnichtwie,  
Indem sie ziehn, wird alles Melodie.  
Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,  
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.  
Das Dunstige senkt sich; aus dem leichten Flor  
Ein schöner Jüngling tritt im Takt hervor.  
Hier schweigt mein Amt, ich brauch' ihn nicht zu nennen,  
Wer sollte nicht den holden Paris kennen!“* <sup>1281</sup>

Die Zeilen von „der klingenden Triglyphe“ und „dem singenden Tempel“ werden von der Forschung gern zitiert. <sup>1282</sup> Oft verweist man dann auf die Orpheus-Reflexion und sieht auch an dieser Stelle den Zusammenhang von Musik und Architektur, wie Goethe ihn verstanden wissen will, poetisch verkleidet angeführt. <sup>1283</sup> Nur wenige haben die nicht minder luzide Ausdeutung vertreten, dass sich die Musikalität nicht auf das Gebäude sondern auf die weihvollen Handlungen innerhalb des Tempels, wie sie der Astrologe zuvor auch beschreibt, bezieht. <sup>1284</sup> Bedenkt man Goethes Freude an durch poetische Verschleierung verursachten Vieldeutigkeiten, so ist anzunehmen, dass der Dichter auch an dieser Stelle einer eindeutigen Interpretierbarkeit bewusst ausgewichen ist.

Die Gestalt Helenas zieht Faust nun wie einst in der Hexenküche in ihren Bann. Gemeinsam mit Mephisto und Homunculus reist er vom gotischen Zimmer aus in die Antike, um die echte Helena zu erobern. In den Pharsalischen Feldern angekommen, durchleben alle drei, jeder nach seinen Wünschen strebend, die klassische Walpurgisnacht: Homunculus ergießt sich auf Anraten von Proteus ins Meer, Mephisto verwandelt sich bei den Phorkyaden in das hässliche Mischwesen Phorkyas und Faust lässt sich von Chiron und Manto den Weg zu Helena erklären. Die Szene wechselt. Helena erscheint mit ihrem Gefolge nach dem trojanischen Krieg im Palast des Menelas. Der verwandelte Mephisto/ Phorkyas mischt sich unter Helenas Chor und erklärt, dass für die anstehenden Feierlichkeiten Helena selbst und ihr Gefolge im Tempel geopfert

---

<sup>1280</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5043.

<sup>1281</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5045.

<sup>1282</sup> Vgl. Einem 1982, S. 107; Kühnlenz 1959, S. 455; Krufft 1982, S. 282.

<sup>1283</sup> Vgl. Einem 1982, S. 107; Kühnlenz 1959, S. 455; Krufft 1982, S. 282.

<sup>1284</sup> Diese Meinung hat Prof. Dr.-Ing. Christian Schädlich (Weimar) in einem Gespräch mir gegenüber vertreten.

werden sollen. Um dem drohenden Tod zu entgehen, so Phorkyas weiter, bliebe nur ein Ausweg: Die Flucht in eine unweit gelegene Burg eines neu angesiedelten Herrschers. Da es sich bei diesem Herrscher natürlich um Faust handelt, ist die besagte Burg auch im Baustil des Mittelalters errichtet. Hier spiegelt sich gewissermaßen die Szene im Rittersaal wider. Während Faust im Bereich der menschlichen Figur die antike Schönheit bevorzugt, gelingt es ihm in der Architektur nicht, aus seiner Kultur zu treten. Offensichtlich ist für Goethe die Baukunst weit enger an die jeweilige Gesellschaft gebunden als die anderen Künste. Phorkyas beschreibt:

*„Und seine Burg! die solltet ihr mit Augen sehn!  
Das ist was anderes gegen plumpes Mauerwerk,  
Das eure Väter, mir nichts dir nichts, aufgewälzt,  
Zyklopisch wie Zyklopen, rohen Stein sogleich  
Auf rohe Steine stürzend; dort hingegen, dort  
Ist alles senk- und waagerecht und regelhaft.  
Von außen schaut sie! himmelan sie strebt empor,  
So starr, so wohl in Fugen, spiegelglatt wie Stahl.  
Zu klettern hier - ja selbst der Gedanke gleitet ab.  
Und innen großer Höfe Raumgelasse, rings  
Mit Baulichkeit umgeben, aller Art und Zweck.  
Da seht ihr Säulen, Säulchen, Bogen, Bögelchen,  
Altane, Galerien, zu schauen aus und ein,  
Und Wappen.“<sup>1285</sup>*

Phorkyas preist konsequenter Weise den gotischen Baustil mit den gleichen Argumenten wie der Architekt im Rittersaal. Gibt es eine ironischere Situation als die antike Idealgestalt Helena mit einem gotischen Gebäude zu konfrontieren?

Als die Fliehenden um Helena die mittelalterliche Burg Fausts betreten, ist dann auch kein Loblied auf die Baukunst zu hören. Vielmehr wird Kritik an der labyrinthischen Unübersichtlichkeit des Bauwerks geübt:

*„Vielleicht auch irrt sie zweifelhaft im Labyrinth  
Der wundersam aus vielen eingewordnen Burg, [...]“<sup>1286</sup>*

Im Gegensatz zur Architektur findet Helena an der Reimsprache Fausts mehr Gefallen und lässt sich sogar von ihm darin unterrichten.

Nach durchlebter Helenatragödie, die mit dem dramatischen Hinscheiden Helenas und Euphorions endet, eilt Faust zurück in die Zeit des Mittelalters und zieht sich auf ein Hochgebirge zurück. Dort erreicht ihn Mephisto auf seinen Sieben-Meilen-Stiefeln. Auf die Frage Mephistos, was Faust jetzt, nachdem er die Antike gesehen und gelebt habe, eigentlich noch verlange und wünsche, lässt dieser ihn raten. Mephisto rät nun nach seinen Vorstellungen, die auf eine Herrschaft nach königlicher Art hindeuten. Mephisto greift dazu das bewährte Gleichnis von der Architektur als Symbol der Macht auf und beschreibt eine Hauptstadt:

*„Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,  
Im Kerne Bürger-Nahrungs-Graus,  
Krummenge Gäßchen, spitze Giebeln,*

<sup>1285</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5167.

<sup>1286</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5174.

*Beschränkten Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln;  
 Fleischbänke, wo die Schmeißen hausen,  
 Die fetten Braten anzuschmausen;  
 Da findest du zu jeder Zeit  
 Gewiß Gestank und Tätigkeit.  
 Dann weite Plätze, breite Straßen,  
 Vornehmen Schein sich anzumaßen;  
 Und endlich, wo kein Tor beschränkt,  
 Vorstädte grenzenlos verlängt.  
 Da freut' ich mich an Rollekutschen,  
 Am lärmigen Hin- und Widerrutschen,  
 Am ewigen Hin- und Widerlaufen  
 Zerstreuter Ameis-Wimmelhaufen  
 Und wenn ich führe, wenn ich ritte,  
 Erschien' ich immer ihre Mitte,  
 Von Hunderttausenden verehrt.  
 [...]  
 Dann baut' ich, grandios, mir selbst bewußt,  
 Am lustigen Ort ein Schloß zur Lust.  
 Wald, Hügel, Flächen, Wiesen, Feld  
 Zum Garten prächtig umbestellt.  
 Vor grünen Wänden Sammetmatten,  
 Schnurwege, kunstgerechte Schatten,  
 Kaskadensturz, durch Fels zu Fels gepaart,  
 Und Wasserstrahlen aller Art; [...]*<sup>1287</sup>

Faust hingegen will nicht die Macht sondern die Tat, die allen zu Gute kommt. Er wünscht sich einen Streifen des Meeres, um die Natur zu bezwingen und Land zu gewinnen. Somit ist es denkbar, dass an dieser Stelle der Architektur als Symbol der Macht und der Herrschaft die kühne Ingenieursleistung als Symbol der Tat und der Freiheit gegenübergestellt wird.

Das Schicksal meint es gut. Unweit des Hochgebirges befindet sich das Kriegslager des Kaisers der sich gegen einen militärisch überlegenen Gegenkaiser zu Wehr setzen muss. Mit Hilfe von Fausts und Mephistos Zaubertricks kann der Kaiser jedoch die verloren geglaubte Schlacht gewinnen und seine Macht wieder festigen. Als Lohn erhält Faust den gewünschten Streifen Meer.

Faust beginnt sogleich mit seinen Ingenieursarbeiten, um dem Meer das gewünschte Land abzurufen. Doch ist die Natur zu gewaltig, als dass dies mit herkömmlichen Mitteln zu erreichen sei. Erst die Arbeiterschar der gespensterhaften Lemuren ist in der Lage, beständige Dämme gegen das Meer zu errichten. Auf neuem Grund und Boden gründet Faust nun sein Reich, errichtet sich einen Palast, siedelt Volk an und betreibt legalen und illegalen Seehandel. Nur ein Grundstück auf dem ehemaligen Küstenstreifen entzieht sich Fausts Herrschaft. Eine kleine Kirche und eine (Ur-)Hütte, in welcher Philemon und Baucis wohnen, sind dem neuen Herrscher ein Dorn im Auge. Da die beiden alten Leute auch mit großzügigen Ausgleichsgrundstücken auf dem neu gewonnenen Land nicht zu überreden sind, schickt Faust

<sup>1287</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5223f.

Mephisto zur weiteren Unterhandlung. Dessen Argumente sind der Tod der alten Leute und ein Feuer, das die Gebäude vernichtet.

Währenddessen erblindet Faust von der Sorge angehaucht. Sich langsam vorwärts tastend begibt sich Faust vor den Palast an die jüngste Baustelle der Lemuren. Seins visuellen Sinnes beraubt, erkennt Faust nun, dass in der unermüdlichen Tat die von ihm angestrebte Unvergänglichkeit liegt:

*„Das ist der Weisheit letzter Schluß:  
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,  
Der täglich sie erobern muß.  
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,  
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.  
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,  
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.  
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:  
Verweile doch, du bist so schön!  
Es kann die Spur von meinen Erdetagen  
Nicht in Äonen untergehn. -  
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück  
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.“<sup>1288</sup>*

Damit hat Faust die verabredete Losung gesprochen und stirbt auf der Stelle. Die Szene endet jedoch nicht ohne Ironie, denn während Fausts Grablegung machen sich die Lemuren über dessen Grab lustig:

*„Wer hat das Haus so schlecht gebaut,  
Mit Schaufeln und mit Spaten?  
Dir, dumpfer Gast im häßnen Gewand,  
Ist's viel zu gut geraten.  
Wer hat den Saal so schlecht versorgt?  
Wo blieben Tisch und Stühle?  
Es war auf kurze Zeit geborgt;  
Der Gläubiger sind so viele.“<sup>1289</sup>*

Denkt man nun an das immer wieder gebrauchte Gleichnis von der Architektur als Symbol der Macht, erkennt man die machtlose Position, in der sich Faust nun befindet. Das Schicksal seiner Seele liegt dann auch nicht mehr in seinen Händen, sondern wird von höherer Gewalt entschieden.

In seinem letzten Brief vom 17. März 1832 an Wilhelm von Humboldt bezeichnet Goethe seinen ‚Faust‘ als ein Gebäude, das durch die Moden der Zeit drohe, an den Strand getrieben und zertrümmert zu werden.<sup>1290</sup> Dieses scheinbar verwirrende Gleichnis klärt sich erst, wenn man an Fausts Ende denkt. Die Bauwerke gegen das bedrohliche Meer in der Fiktion und das poetische Gebäude der Faustdichtung, in das Goethe ingenieurhaft seine ganze Welt eingebaut hat, werden in den letzten geschriebenen Worten des Dichters zu einer Synthese aus Wahrheit und Fiktion zusammengezogen.

---

<sup>1288</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5292f.

<sup>1289</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5295.

<sup>1290</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23168.

## 4. „...wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache“ - Goethes Architekturtheorie

*„Die Baukunst steigt wie ein alter Geist aus dem Grabe hervor, sie heißt mich ihre Lehren wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache studieren.“<sup>1291</sup>*

Im folgenden Kapitel wird Goethes Architekturtheorie anhand von fünf Einzelthemen, unter welchen nahezu alle wichtigen Aussagen des Dichters über Architektur subsumiert werden können, aus jeweils drei Perspektiven analysiert. Damit kann eine erste Interpretation dieser Architekturtheorie vorgenommen und der Goetheforschung zur Diskussion gestellt werden.

### 4.1 Untersuchung des Material- Zweck- Verhältnisses

Das Zusammenspiel von Materialität und Zweckmäßigkeit ist Goethes Basis der Architekturtheorie. Diese Basis wird im Folgenden aus den in der Einleitung beschriebenen drei verschiedenen Perspektiven untersucht.

Zunächst wird die hierfür primäre Quelle, der zweite ‚Baukunst‘-Aufsatz, auf die gedankliche Entwicklung der auf dem Begriff der Materialbeherrschung basierenden inhaltlichen Verzahnung von Material und Zweck in den verschiedenen Zwischenschritten bis hin zur letzten Textversion des Aufsatzes untersucht.

Im zweiten Schritt wird die Bedeutung dieser Materialbeherrschung für eine zweckmäßige Formgebung, welche im Erkennen der architektonischen Materialgestaltbarkeit liegt, anhand von Goethes eigenen Erfahrungen und von ihm benutzter architekturtheoretischer Literatur analysiert.

Abschließend werden durch Abstraktion die architekturtheoretischen Begriffe Materialität und zweckmäßige Formgebung auf die philosophischen Grundbegriffe Stoff und Form zurückgeführt und unter Einbeziehung der universalen Grundprinzipien Polarität und Steigerung indirekt an einige Lehren des Aristoteles angelehnt.

#### 4.1.1 Material und Zweck im ‚Baukunst‘-Aufsatz (1795)

Das architekturtheoretische Begriffssystem im ersten Teil des ‚Baukunst‘-Aufsatzes von 1795 ist nach einem klar hierarchischen Prinzip strukturiert. Als oberster Leitsatz dient dabei die verblüffend einfache und dennoch alles umfassende Definition der Architektur:

*„Die Baukunst setzt ein Material voraus, welches zu dreierlei Zwecken stufenweise angewendet werden kann. [...] diese [Zwecke] sind: der nächste, der höhere und der höchste.“<sup>1292</sup>*

---

<sup>1291</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Italienische Reise“, S. 11547.

<sup>1292</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 107.

Dieses äußerst sinnvolle Abhängigkeitsverhältnis von Materialität und zweckbedingter Formgebung ist der architekturtheoretische Grundgedanke, welcher sich durch alle Entwicklungsphasen des Aufsatzes verfolgen lässt. Dabei ist es interessant zu beobachten, wie Goethe von Schritt zu Schritt an dem Verhältnis von Material und Zweck, unter welchem ein architektonisches Werk betrachtet werden kann, arbeitet, bis es seine endgültige Gestalt im oben zitierten Satz erhält.

Im ersten Schema vom 29. Oktober reiht Goethe in einer tabellarischen Aufzählung Material und dreifachen Zweck zunächst nacheinander auf.<sup>1293</sup> Doch im Folgenden unterteilt er den ersten, dem „*bloße[n] Bedürfnis*“<sup>1294</sup> nachkommenden Zweck in einen „*nächste[n]*“<sup>1295</sup> und einen „*entferntere[n]*“<sup>1296</sup> und fügt die sich steigernde Begriffsfolge „*Naturpfuscherei – Handwerk – Mechanik*“<sup>1297</sup> hinzu. Unter dem zweiten, dem so genannten „*höhere[n]*“ Zweck notiert Goethe anschließend „*Begriff von Dauer – Begriff von Eindruck auf den menschlichen Geist – Charakter*“. Offensichtlich ist die Materialbeherrschung die notwendige Bedingung, um vom einfachen Zweck der Funktionalität zum gesteigerten Zweck des Charakters gelangen zu können. Es liegt somit nahe, dass Goethe bereits im ersten Schema an eine Abhängigkeit der Zwecksteigerung von der Qualität der Materialverarbeitung gedacht haben mag, ohne dies explizit auszudrücken.

Im ersten Entwurf, den Goethe wohl mit nach Jena nimmt, um mit Schiller darüber zu diskutieren, wird das Material bereits als Grundvoraussetzung jeglicher Baukunst gesetzt, welches nun zweckmäßig angewendet werden müsse.<sup>1298</sup>

Hier wird der nächste Zweck diesmal in einen notwendigen und einen nützlichen unterteilt, der höhere Zweck als „*Anforderung des Sinnes*“<sup>1299</sup> definiert und der höchste Zweck als „*das Gehörige [...] der Fiktion*“<sup>1300</sup> bezeichnet. Am Ende resümiert Goethe, dass diese vier Bedingungen (Material und dreifacher Zweck) als die gültigen Normen einer qualifizierten Kritik an gebauter Architektur anzusehen seien.<sup>1301</sup> Obwohl Materialität und Zweckmäßigkeit anfänglich bereits gedanklich miteinander verzahnt sind, treten sie am Ende des Textes noch einmal nebeneinander.

Diese Passage wird in der letzten Textversion des Aufsatzes ersatzlos gestrichen. Nach Erläuterung seines Begriffssystems spricht Goethe im Folgenden nur noch von der Betrachtung der verschiedenen Zwecke.<sup>1302</sup> Durch die zuvor zitierte Definition der Baukunst ist jedoch klar,

---

<sup>1293</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 117.

<sup>1294</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 117.

<sup>1295</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 117.

<sup>1296</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 117.

<sup>1297</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 117.

<sup>1298</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 119.

<sup>1299</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 120.

<sup>1300</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 120.

<sup>1301</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 120.

<sup>1302</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 109.

dass die Verarbeitung des Materials als ein allen Zwecken innewohnendes Kriterium der Begutachtung stets mitzudenken ist.

In der letzten Aufsatzversion führt Goethe darüber hinaus seine Ideen über die Entwicklung der Materialbeherrschung im Verhältnis zur Steigerung der Zwecke explizit aus. Nach der allgemeinen Baukunst-Definition, widmet er sich zunächst der Materialbeherrschung, und es wird deutlich, dass er hierunter in erster Linie statische und bauphysikalische Aspekte verstanden wissen will.

Hier wird nun in einen handwerklichen und einen auf mechanischer Kenntnis beruhenden Umgang mit den verschiedenen Baumaterialien unterschieden, wobei ersichtlich ist, dass das Handwerk die Basis und die Mechanik, die durch weiter reichende Kenntnis und Einsicht bedingte Steigerung des ersteren ist.<sup>1303</sup> Dies demonstriert Goethe an verschiedenen Beispielen. Im Bereich des Handwerks etwa sind die unterschiedlichen Materialeigenschaften bekannt - Entwürfe und Konstruktionen richten sich danach. Auf der Ebene der Mechanik ist jedoch inzwischen so viel Einsicht in die Materialeigenschaften gewonnen, dass es möglich ist, auch scheinbar widersprüchliche Konstruktionen realisieren zu können, wie dies an steinernen Gewölben und hölzernen Hängewerken sichtbar sei.<sup>1304</sup>

Wie diese Steigerung der Materialbeherrschung in die Steigerung der Zwecke einzubinden ist, führt Goethe im Anschluss bei Behandlung des nächsten Zweckes aus. Die Unterteilung aus der ersten Textversion in einen notwendigen und einen nützlichen Zweck wird übernommen. Dabei wird in Anlehnung an das erste Schema dem Notwendigen die „*Naturpfuscherei*“<sup>1305</sup> und dem Nützlichen das Handwerk zugeordnet.<sup>1306</sup> Der Begriff des Handwerks stellt hierbei offensichtlich den Verbindungspunkt zwischen Materialbeherrschung und zweckmäßiger Formgebung dar. So wie ein rein funktionales Bauwerk eine handwerkliche Sachkenntnis bedingt, ist die Mechanik die Grundvoraussetzung, um Architektur auf die Ebene einer Kunst zu heben. Und um dem höchsten Zweck der Baukunst zu genügen, bedarf es darüber hinaus eines genialen Baumeisters, der in der Kenntnis der verschiedenen Materialeigenschaften derart versiert ist, dass er Konstruktionsmethoden beherrscht oder erfindet, die dem verwendeten Material völlig gegensätzliche, ja fremde Eigenschaften zu verleihen scheinen.<sup>1307</sup>

Im zweiten Teil des Aufsatzes versucht Goethe anhand von Beispielen sein zuvor erläutertes Begriffssystem zu veranschaulichen. Hierbei sind ihm die Etrusker ein Beispiel für ein Volk, das in der Baukunst nur den nächsten Zweck, also die Nützlichkeit, vor Augen gehabt hätte. Da an ihren Bauten abzulesen sei, dass sie mehr vom Material beherrscht wurden, als dass sie es beherrschten, könne nämlich bei der etruskischen Baukunst nicht im eigentlichen Sinn von

---

<sup>1303</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 107.

<sup>1304</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 107.

<sup>1305</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1306</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1307</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108f.

Kunst geredet werden.<sup>1308</sup> Um seine Argumentation zu verdeutlichen, skizziert Goethe die Entwicklungsgeschichte der Fähigkeit ein Mauerwerk zu erfinden und fügt dazu mehrere erklärende Skizzen in den Text ein, welche die Entwicklung vom Zyklopmauerwerk zum Läuferverband graphisch darstellen.<sup>1309</sup>

Die antiken Griechen erklärt Goethe im Folgenden als beispielhaft im Bereich des hohen Zweckes der Baukunst, da sie einen verfeinerten Sinn gehabt und das Hauptaugenmerk ihrer Entwürfe auf den Charakter gelegt hätten.<sup>1310</sup> Unübertroffen im Bereich des höchsten Zweckes ist ihm, wie zu erwarten, Palladio als Meister der poetischen Fiktion.<sup>1311</sup>

Die von Goethe angeführte historisch- qualitative Beispiel- Reihe von den Etruskern über die Griechen bis Palladio ist eindeutig in der klassizistischen Tradition verankert. Zum Zeitpunkt der Niederschrift war von Goethe nichts anderes zu erwarten; obwohl sich eben so gut eine mittelalterlich-gotische Reihe aufstellen ließe, ohne den Kriterien der Materialbeherrschung und der mit dieser zusammenhängenden Zwecksteigerung grundsätzlich zu widersprechen. Doch diesen Punkt hat Goethe mit seinen ausschließlich klassizistisch geprägten Beispielen vermutlich absichtlich umgangen; denn wenn er den gotischen Baumeistern ebenfalls eine beeindruckende Kenntnis der Materialeigenschaften zuerkannt hätte, wie es sein angeführtes Beispiel von den steinernen Gewölben eigentlich nahe legen würde, müsste er der Gotik augenblicklich den Status einer Kunst zuerkennen und sie mit der griechischen Bauart auf eine Stufe stellen.

Doch im Gegensatz zum ‚Baukunst‘-Aufsatz von 1788<sup>1312</sup> polemisiert Goethe nicht gegen die Gotik und garantiert somit seinem architekturtheoretischen Begriffssystem, das auf der Verbindung von Materialität mit zweckmäßiger Formgebung gründet, eine gewisse Objektivität.

#### 4.1.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften

Obwohl Goethe in seiner Kindheit und Jugend auf zwei Baustellen das Zusammenspiel von Material und zweckmäßiger Form beobachten konnte und sich die Marmorprobensammlung seines Vaters zeigen und erklären ließ,<sup>1313</sup> beginnt die eigentliche Auseinandersetzung mit der Anwendbarkeit verschiedener Materialien in der Baukunst erst in den frühen Weimarer Jahren. So ist es nicht verwunderlich, dass in den ersten beiden Aufsätzen über das Straßburger Münster das Thema Materialität keine Erwähnung findet.

Mit dem Umbau des eigenen Gartenhauses, speziell mit den von Goethe entdeckten Baufehlern der Handwerker an dem von ihm geplanten Altanbau, beginnt die eigentliche Aufmerksamkeit auf den Aspekt der Materialität. Für die Reparaturarbeiten am Fürstenhaus legt

---

<sup>1308</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 109.

<sup>1309</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 109f.

<sup>1310</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 110.

<sup>1311</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 111.

<sup>1312</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1.

<sup>1313</sup> Vgl. Kapitel 3.1.1 und 3.1.2.

sich Goethe dann sogar diverse baupraktische Fachliteratur zu.<sup>1314</sup> Offensichtlich hat er in den ersten Weimarer Jahren den Unterschied von einfacher Baukritik und tatsächlicher Baupraxis, der sich durchaus in der erweiterten Kenntnis der Materialeigenschaften festmachen lässt, kennen gelernt.

In Italien bietet sich Goethe nun die einzigartige Gelegenheit, sich die zuvor so vernachlässigten Kenntnisse im Mechanischen der Baukunst anzueignen. Die anstehenden Weimarer Großbauprojekte lassen sogar vermuten, dass Goethe den offiziellen Auftrag hat, sich in Italien im Fach Architektur sowohl baupraktisch als auch ästhetisch weiterzubilden, um im Anschluss eine leitende Tätigkeit auf den geplanten Baustellen einnehmen zu können.<sup>1315</sup>

Eine erste Einsicht in das sich steigernde Wechselspiel von funktionalem Bedarf, zweckmäßiger Formgebung und Materialverwendung gewinnt Goethe bei Betrachtung des Veroneser Amphitheaters. Die in das Reisetagebuch notierte Entstehungsgeschichte derartiger Amphitheater, von der dilettantischen Bretterkonstruktion, über die leichten Gerüste bis hin zur kunstgemäßen Ausführung durch den Architekten - immer in Abhängigkeit von den sich steigernden Bedürfnissen des Volkes - scheint das gedankliche Grundgerüst des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes vorwegzunehmen.<sup>1316</sup>

In Vicenza erwecken die Gespräche mit dem Baumeister Scamozzi und die Besichtigungen der Palladiobauten in Goethe endgültig die Lust, das Mechanische der Baukunst tatsächlich zu lernen. In Padua kauft er sich zu diesem Zweck Palladios ‚I quattro Libri...‘ und in Venedig Vitruvs Architekturtraktat.<sup>1317</sup>

Bei Vitruv konnte Goethe lesen, dass bei der Ausführung der Bauten immer auf Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit zu achten sei.<sup>1318</sup> Diese vitruvianische Begriffstrias ist die Basis der abendländischen Architekturtheorie seit der Renaissance. Nicht nur bei Palladio<sup>1319</sup> sondern auch bei einer eventuellen Lektüre der Werke Laugiers, Blondels oder Sulzers<sup>1320</sup> kann Goethe von diesem gedanklichen Grundkanon erfahren haben; aber die flexibel vertauschbare Nebeneinanderstellung der Begriffe Statik, Funktionalität und Ästhetik steht in keinem direkten Zusammenhang zu der zehn Jahre später formulierten Definition der Baukunst, bei der eins aus dem anderen durch Steigerung hervorzugehen scheint.

Näher liegend und interessanter ist hierfür eine Passage bei Vitruv, in welcher sich der Autor mit den sechs Grundlagen der Baukunst befasst. Diese seien die Anordnung, die Verzeichnung,

---

<sup>1314</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1.

<sup>1315</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

<sup>1316</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1.

<sup>1317</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

<sup>1318</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 27.

<sup>1319</sup> Vgl. Palladio 1983, S. 20.

<sup>1320</sup> Vgl. Laugier, Marc Antoine: Das Manifest des Klassizismus, Zürich und München 1989, S. 100 und Blondel, Francois: Cours d'Architecture, Hildesheim 2005, 1. Buch, S. 1 und Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Hildesheim 1994, Band 2, S. 314.

die Eurythmie, die Symmetrie, die Angemessenheit und die Verwendung.<sup>1321</sup> Unter Verwendung (distributio) aber versteht Vitruv die „zweckmäßige Verteilung des Materials und des Raumes, und eine sparsame und berechnete Mäßigung des Aufwandes bei Bauwerken.“<sup>1322</sup> Abgesehen von dem finanziellen Aspekt ist in dieser Definition Vitruvs bereits eine gedankliche Verzahnung von Material, Zweck und Form zu erkennen. Da aber Palladio diesen Gedanken nicht direkt übernimmt,<sup>1323</sup> bleibt es Spekulation, ob die Distributio-Definition Eingang in Goethes Architekturtheorie gefunden hat. Auffällig ist jedoch, dass Goethe seit Venedig immer wieder Notizen über bestimmte Materialverarbeitungen in sein Reisetagebuch notiert: Sei es die Verarbeitung der Steine in Palladios Carita, der Estrich im Palast Pisani, das Mauerwerk des Grabmales der Metella oder die Meisterschaft in der Konstruktion der Bologneser Geschlechtertürme.<sup>1324</sup>

Im ersten Kapitel des zweiten Buches beschreibt Vitruv dann die Entstehung der Architektur in der so genannten Ursprungslegende. Angefangen vom groben Nachbau verschiedener Tierbehausungen, über die Entwicklung technischer und architektonischer Elemente, die das Wohnen angenehmer machen, bis hin zur kunstvollen Anwendung inzwischen bewährter Proportionen und Symmetrien<sup>1325</sup> – Goethe wird hier vieles durch antike Autorität bestätigt gefunden haben, was er in seiner Genesis der Amphitheater bereits selbst erdacht hatte.

Weitere gedankliche Anstöße zu diesem Themenkomplex erfährt Goethe während seines ersten Romaufenthalts. Obwohl der anvisierte Unterricht bei einem Architekten zunächst ausbleibt, dürfte die Bekanntschaft mit Aloys Hirt, der ihm nicht nur die römischen Denkmäler zeigt sondern sich zusätzlich über architekturhistorische und architekturtheoretische Sachverhalte auslässt, Goethe inspiriert haben. Da es Hirt jedoch erst 1809 gelingt, seine Gedanken in seinem ersten großen Architekturwerk zu veröffentlichen, bleibt es fraglich, in wie fern die dort formulierten Thesen nicht später wieder, zum Beispiel während Hirts Besuch in Weimar im Sommer 1797, von Goethe beeinflusst sind.<sup>1326</sup> Denn Hirts Definition der Baukunst weist eine deutliche Affinität zu Goethes Formulierung auf:

*„Die Baukunst ist die Lehre, oder der Inbegriff derjenigen Kenntnisse und Fertigkeiten, durch welche man in Stand gesetzt wird, jede Art von Bau zweckmäßig zu entwerfen und auszuführen.*

[...]

*Zweckmäßiges Bauen heißt also nicht anders, als fest, dem Bedürfniß angemessen, und für das Auge gefällig zu bauen.“<sup>1327</sup>*

<sup>1321</sup> Vgl. Vitruv 2004, S.23.

<sup>1322</sup> Vitruv 2004, S.26.

<sup>1323</sup> Am Ende seines Vorwortes des ersten Buches erklärt Palladio, dass das erste Buch in zwei Abschnitte geteilt ist. Im ersten Abschnitt würde er sich mit der Materiallehre befassen und im zweiten in welcher Form das Gebäude errichtet werden müsse (Palladio 1983, S. 19). Dies wäre zumindest indirekt ein Bekenntnis zur Verbindung von Materialität mit zweckmäßiger Formgebung.

<sup>1324</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2 und 3.4.3.

<sup>1325</sup> Vgl. Vitruv 2004, S.51ff.

<sup>1326</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

<sup>1327</sup> Hirt, Aloys: Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, Berlin 1809, S. 1 und 5.

Auch Hirt subsumiert an dieser Stelle, ähnlich wie Goethe in seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz, unter dem Begriff des Zweckmäßigen die Statik oder Materialkunde, die Funktionalität und die Ästhetik. Wenn Hirt diesen Gedanken bereits vor Goethes Italienfahrt gefasst hat, wäre dies gewissermaßen das gedankliche Bindeglied zwischen der Distributio-Definition Vitruvs und Goethes Baukunst-Definition. Darüber hinaus verbindet Hirt die einzelnen Glieder des Zweckmäßigen zu einer ähnlichen qualitativen Stufenleiter der Baukunst:

*„Aber vermöge der physischen sowohl, als der geistigen Anlage strebt er [der Mensch] immer vorwärts. Kaum hat er gelernt, eine Hütte nothdürftig zusammenzusetzen; so ist in ihm auch schon der Trieb rege, dieselbe dauerhafter, bequemer und wohnlicher einzurichten; und kaum hat er diesen Trieb zur Bequemlichkeit befriedigt, so spornt ihn schon wieder ein neues, höheres Gefühl, nemlich das zur Auszierung und Verschönerung. So ist der Stufengang, den der Mensch bey dem Hervorbringen seiner Werke nimmt; und so schreitet er von Erfahrung zu Erfahrung, von Entwicklung zu Entwicklung fort, bis er an der Schwelle der Kunst selbst angelangt ist. [...] Schon in dem dunkeln Streben des Menschen offenbaret es sich, dass der Endzweck der Baukunst dreyfach sey: erstlich jeden Bau auf das dauerhafteste und festeste zu führen, zweytens jeden Bau nach seiner Bestimmung auf die gemächlichste und bequemste Weise anzulegen und einzurichten, und drittens jedem Baue, äußerlich und innerlich ein für das Auge gefälliges, das ist: schönes Ansehen zu geben.“<sup>1328</sup>*

Auch wenn die dreifache Zweckfolge, die aus der vitruvianischen Ursprungslegende von den sich steigernden Bedürfnissen und Fähigkeiten abgeleitet scheint, nicht den höchsten Zweck, die poetische Fiktion enthält, ist die gedankliche Verwandtschaft durch ihre Dreigetheiltheit und Zweckbedingtheit mit Goethes Stufenleiter ganz offensichtlich; auch wenn Hirt die Übergänge der einzelnen Zwecke untereinander nicht genau definiert.

Eine ähnliche dreifache Entwicklungsfolge der Kunst, die jedoch nicht linear aufwärts sondern in einem Auf und Ab verläuft, hat Winckelmann formuliert; und es ist nicht ausgeschlossen, dass Goethe bei Besichtigung der Paestumer Tempel an diese Passagen in Winckelmanns Kunstgeschichte gedacht haben mag:

*„Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Nothwendigen angefangen; nachdem suchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Ueberflüßige: dieses sind die drey vornehmsten Stufen der Kunst.“<sup>1329</sup>*

Auf seiner Süditalienfahrt vertieft Goethe dann seine architekturpraktischen Studien. Auf Sizilien beobachtet er Steinschleifer bei der Arbeit, lässt sich Marmorproben mitgeben und stellt in Messina baustatisch fundierte Betrachtungen über die Zerstörung der Gebäude an.<sup>1330</sup>

Als Goethe aus Italien heimkehrt, hat für ihn die Bedeutung des Materials und seiner Verarbeitung in der Baukunst einen völlig neuen Stellenwert; durch Beobachtungen, theoretische Studien und Diskussionen mit Fachleuten hat er sich einen fundierten Überblick verschafft.<sup>1331</sup> Wie sehr ihn das Thema auch kurz nach seiner Rückkehr interessiert und welch

---

<sup>1328</sup> Hirt 1809, S. 5.

<sup>1329</sup> Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, Zabern, Mainz am Rhein 2002, S. 4.

<sup>1330</sup> Vgl. Kapitel 3.4.4.

<sup>1331</sup> Seit Venedig hat Goethe immer wieder von seinen jeweiligen Fortschritten berichtet, welche er im Fach der Baukunst gemacht hat (Vgl. Kapitel 3.4.2).

zentralen Punkt inzwischen die Materialität für ihn einnimmt, ist aus dem bereits zitierten<sup>1332</sup> Brief vom 24. Juli 1788 an Heyne ersichtlich. Dort hatte Goethe erklärt, dass eigentlich die Materie dem Künstler die Form des Kunstwerkes vorgebe; in der Baukunst sei das besonders gut an den verschiedenen Steinarten sichtbar, welche aufgrund kleiner Unterschiede in den Eigenschaften dem Bauwerk eine jeweils andere Bestimmung geben würden.<sup>1333</sup> Das bedeutet, dass es eine elementare Aufgabe des Baukünstlers ist, die dem Baumaterial immanente architektonische Materialgestaltbarkeit zu erkennen und jenes nach dieser entsprechend zu verwenden d.h. in bestimmte Formen zu bringen. Bereits zu diesem Zeitpunkt ist für Goethe also klar, dass es einen Baumeister ohne umfassende Kenntnis des „Mechanischen“ bzw. der Materialeigenschaften nicht geben kann.

Über dieses in Italien entdeckte Verhältnis von Materialkenntnis und Formgebung versucht sich Goethe zeitnah in seinem ersten ‚Baukunst‘-Aufsatz Rechenschaft zu geben.<sup>1334</sup> Dass er sich hierbei von der architekturhistorischen Seite an das Problem herantastet, geht wohl auf den Einfluss Hirts zurück, der stets versucht, seine Thesen mit geschichtlichen Fakten zu belegen.

Ähnlich den Ansichten Hirts ist auch für Goethe zu diesem Zeitpunkt einleuchtend, dass die antiken Tempel ihren Ursprung in der Holzkonstruktion hätten.<sup>1335</sup> Die Art, wie dies im ersten ‚Baukunst‘-Aufsatz erläutert wird, deutet jedoch bereits das im zweiten Aufsatz konstatierte sich steigernde Zusammenspiel von Materialkenntnis und zweckmäßiger Formgebung an.

Die ersten Tempel der Antike, so Goethe, hätten nur dem Zweck der Notwendigkeit gedient und wären auf simpelste Weise, durch rohes Handwerk wie ein Holzstoß errichtet gewesen. Der sich irgendwann einstellende Wunsch für die Ewigkeit zu bauen, erforderte ein neues Baumaterial. Da das Volk sich jedoch an die Bauformen gewöhnt hatte, waren die Baumeister gezwungen, das neue Material Stein derart zu beherrschen, dass sie in der Lage waren, mit diesem auch die alten Holzkonstruktionen nachzuahmen. Durch die unterschiedlichen Eigenschaften der diversen Steinarten wären jedoch zunächst statische Kompromisse notwendig gewesen, so dass die frühen dorischen Tempel, die ausladenden Säulenformen erhalten hätten. Erst mit der Entdeckung des Marmors erkannten die alten Baumeister, Goethe nennt in Anlehnung an Vitruv als Beispiel Hermogenes, dass im Rohstoff Stein gewissermaßen eine eigene architektonische Materialgestaltbarkeit steckt, die durch eine wesentlich schlankere Gestalt der Säulen zur Erscheinung gebracht werden kann.<sup>1336</sup>

Im Gegensatz dazu führt Goethe am Ende seines Aufsatzes die Gotik an. Deren Baumeister hätten sich in ihren Steinbauten an Holzschnitzwerken und kleinen Möbeln orientiert, und weil

---

<sup>1332</sup> Vgl. Kapitel 3.5.1.

<sup>1333</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 4347.

<sup>1334</sup> Vgl. Kapitel 3.5.1.

<sup>1335</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Baukunst“, S. 8359.

<sup>1336</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Baukunst“, S. 8359ff.

sie damit die im Stein verborgene architektonische Gestaltbarkeit verkannt hätten, wären ihre Kathedralen großen Möbeln ähnlicher als Bauwerken.<sup>1337</sup>

Das leitende Prinzip der Architektur, wie es im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz formuliert wird, ist bereits durch die historischen Beispiele erkennbar. Was dem mehr zusammengesetzten als selbst entwickelten Text noch fehlt, ist die theoretische Klarheit. Das liegt vor allen Dingen an der induktiven Methode, die eine Theorie immer auf konkreten Beispielen fußen lässt. Eine nur durch Deduktion erreichbare Objektivität seiner Theorie wird Goethe erst nach seinen naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien erreichen.

In den folgenden Jahren kann Goethe seine erlernten Fähigkeiten im „Mechanischen“ der Baukunst auf den herzoglichen Baustellen praktisch unter Beweis stellen.<sup>1338</sup> Die Sitzungsberichte der Schlossbaukommission geben ein beredtes Zeugnis über Goethes versierte Detailkenntnisse.<sup>1339</sup> Seine hier getätigten Erfahrungen, sein Umgang mit Handwerkern und Architekten können seine Ansichten über die Bedeutung der Materialität in der Baukunst eigentlich nur bestärkt haben.

So steht, als Goethe im Oktober 1795 mit den Studien zum zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz beginnt, seine Theorie über das Zusammenspiel von Materialbeherrschung mit zweckmäßiger Formgebung in den Grundzügen offensichtlich bereits fest – das lässt das erste Schema zumindest vermuten.<sup>1340</sup> Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass das Studium der ersten beiden Bände von Weinlig’s ‚Briefe über Rom‘, welches zwischen dem Schema und dem ersten Entwurf geschieht,<sup>1341</sup> Goethe nicht nur in seinen Ansichten bestätigt sondern darüber hinaus zu mehr Präzision in der Formulierung verholfen hat. Unverkennbar ist an diesem Punkt die enge Verwandtschaft der Gedanken. In seinem 14. Brief gibt Weinlig folgende Definition:

*„Scharfsinn und gesunde Beurtheilungskraft gehören unstreitig dazu die beste Anordnung bey Anwendung der Baumaterialien so wohl in Rücksicht ihrer selbst, als in Erwägung des jeder Art von Gebäuden nothwendigen Charakters, ihrer Bestimmung und Bequemlichkeit zu erwählen. Der gute Geschmack muß uns die von den Alten so glücklich erfundenen und bis auf unsre Zeiten gekommenen Verhältnisse und Verzierungen recht benutzen lehren. Ohne Erfahrung aber würden wir niemals die Natur jeder Art von Baumaterialien zu erkennen und sie mit Vortheil anzuwenden im Stande seyn.“<sup>1342</sup>*

Auch Weinlig setzt die Verwendung der Baumaterialien in Abhängigkeit von statischen, funktionalen und ästhetisch- charakteristischen Bedingungen und fordert eine genaue Kenntnis der Materialeigenschaften, um vorteilhaft bauen d.h. zweckmäßige Formen entwickeln zu können. In wie fern Weinlig’s Schriften tatsächlich auf Goethe gewirkt haben, lässt sich nicht mehr bestimmen.

---

<sup>1337</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Baukunst“, S. 8363.

<sup>1338</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>1339</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 57ff.

<sup>1340</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>1341</sup> Vgl. Kapitel 3.5.4.

<sup>1342</sup> Weinlig, Christian Traugott: Briefe über Rom, Dresden 1782, 14. Brief, S. 12.

Neben Weinlig's Werk hat Goethe in diesen Tagen auch eine deutsche Teilübersetzung von Scamozzi's Architekturtraktat gelesen oder zumindest geliehen, um darin lesen zu können. Scamozzi gehört zu den ersten Autoren, die Anfang des 17. Jahrhunderts das architektonische Verhältnis von Material und Gestalt mit der aristotelischen Lehre des Hylemorphismus begründet haben.<sup>1343</sup> Obwohl dieser Ansatz, gerade in Hinsicht auf das folgende Kapitel, von größter Bedeutung ist, muss hinter dem Einflussfaktor von Scamozzi's Aristotelismus ein Fragezeichen gesetzt werden, denn zumindest die deutsche Teilübersetzung enthält die entsprechenden Passagen nicht.<sup>1344</sup> Und wenn Goethe im Dezember 1795 in einem Brief an Meyer vom großen Umfang und der Fülle des Werkes Scamozzi's schwärmt,<sup>1345</sup> bleibt unklar, ob sich dies auf das tatsächliche Gesamtwerk oder die geliehene Teilübersetzung bezieht. In jedem Fall erfolgt diese Lektüre erst nach Fertigstellung des architektonischen Begriffssystems. Nach dem Abbruch der Arbeit am zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz tritt das Thema Material und Zweck in der Architektur zumindest in Goethes Schriften in den Hintergrund und verändert sich in seiner gedanklichen Grundhaltung nicht mehr.

Erst am Ende seines Lebens befasst sich Goethe noch einmal mit dem Zusammenhang von Materialität mit zweckmäßiger Formgebung in der Baukunst.

Zunächst taucht jenes Verhältnis in dem 1830 verfassten Aufsatz ‚Principes de Philosophie Zoologique‘<sup>1346</sup> als erklärendes Gleichnis auf. In dieser Schrift beschäftigt sich Goethe mit dem französischen Akademiestreit zwischen dem analytisch verfahrenen Naturforscher Leopold Christian Friedrich Dagobert Georges Cuvier und dessen synthetisch arbeitenden Gegenspieler Etienne Geoffroy de Saint-Hilaire. Das Grundproblem des Streites liegt für Goethe im gegenseitigen Missverstehen der jeweils verwendeten Begriffe. Zu Demonstrationszwecken werden im Anschluss die Begriffe Material, Komposition, Embranchement und Plan in ihrer Vieldeutigkeit erklärt und auf die Schwierigkeiten, diese Begriffe eindeutig in die Naturwissenschaft einzubinden, hingewiesen.<sup>1347</sup> Hierbei verbindet Goethe, ganz im Sinne des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes, die Wörter Material und Plan und gibt jeweils Beispiele aus der Architektur an. Durch das Wort Material würden *„unzusammenhängende, wohl auch nicht zusammengehörige, ihre Bezüge durch willkürliche Bestimmung erhaltende Körper“*<sup>1348</sup> bezeichnet werden; so wie etwa Gebäude aus verschiedenen Materialien zusammengesetzt seien. Ein Plan ist nun eine *„gewisse voraus gedachte Anordnung“*<sup>1349</sup>, die einer Materialkomposition immer zugrunde liegen müsse. Da das Wort Plan aber eindeutig mit den Begriffen Haus und Stadt verwandt und nicht als Analogie auf ein organisches Wesen

---

<sup>1343</sup> Vgl. Neumeyer, Fritz: Quellentexte zur Architekturtheorie, München 2002, S. 128ff.

<sup>1344</sup> Vgl. Scamozzi, Vincenzo: Grundregeln der Baukunst oder klärlche Beschreibung der fünff Säulenordnungen und der ganzen Architectur, Nürnberg 1678.

<sup>1345</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 5424.

<sup>1346</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 13, S. 219 – 250.

<sup>1347</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 13, S. 244f.

<sup>1348</sup> Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 13, S. 245.

<sup>1349</sup> Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 13, S. 246.

anzuwenden sei, gäbe es die erwähnten Verständnisprobleme.<sup>1350</sup> Auch wenn die Formulierung ‚zu dreierlei Zwecken angewendet‘<sup>1351</sup> durch die Plan- Definition ersetzt wird, besteht weiterhin der architekturtheoretische Zusammenhang zwischen Material und zweckmäßiger Formgebung nach den fünfunddreißig Jahre zuvor erläuterten Prinzipien.

Nur wenige Wochen später, während seiner Rezension von Zahns Ornament- Werk, kommt Goethe auf diesen Zusammenhang erneut zurück. Hier hatte er sich, wie bereits zitiert,<sup>1352</sup> dagegen gewehrt, dass die Bemalung der antiken Gebäude Einfluss auf den Kunstsinn des Volkes gehabt haben könnte. Aus Goethes Sicht ist das eine grundlegende Voraussetzung, denn durch die Bemalung geht im übertragenen Sinn die Wahrheit des verwendeten Materials verloren. Wenn aber Materialität und Formgebung eine zweckbedingte Synthese eingehen sollen, dann darf die verschleiende Malerei keinen Einfluss auf das Formempfinden ausüben. Da die Beweise für eine Bemalung der antiken Monumente zu diesem Zeitpunkt bereits erdrückend sind, rettet sich Goethe mit dem Gedanken, dass die viel sensibleren antiken Völker sich den Sinn für reine Formen, trotz aller äußeren Reize, im innersten bewahrten.<sup>1353</sup>

Und in der Reife des Alters wird nun auch die Gotik in dieses System eingebunden. Hatte Goethe im ersten ‚Baukunst‘-Aufsatz diesbezüglich gegen die Gotik polemisiert und im zweiten Aufsatz nahe liegende Beispiele verschwiegen, lässt er in seinem ‚Faust II‘ der mittelalterlichen Bauart auf seine Art und Weise Gerechtigkeit widerfahren.

Im Helena- Akt bietet Mephistopheles/ Phorkyas, wie bereits erwähnt,<sup>1354</sup> Helena und ihrem Gefolge Zuflucht im nahe gelegenen Faust- Palast. Dieses Gebäude ist ein gotisches Bauwerk und in der Anpreisung Phorkyas‘ klingt der zweite ‚Baukunst‘-Aufsatz durch:

*„Und seine Burg! die solltet ihr mit Augen sehn!  
Das ist was anderes gegen plumpes Mauerwerk,  
Das eure Väter, mir nichts dir nichts, aufgewälzt,  
Zyklopisch wie Zyklopen, rohen Stein sogleich  
Auf rohe Steine stürzend; dort hingegen, dort  
Ist alles senk- und waagerecht und regelhaft.  
Von außen schaut sie! himmelan sie strebt empor,  
So starr, so wohl in Fugen, spiegelglatt wie Stahl.  
Zu klettern hier - ja selbst der Gedanke gleitet ab.“<sup>1355</sup>*

Dem frühantiken Zyklopmauerwerk wird an dieser Stelle die versierte Steinschneidekunst der Gotik gegenübergestellt, Naturpfuscherei gegen mechanische Kenntnis, Notwendigkeit gegen Kunst. Dies wäre ein Beispiel gewesen, welches sich bereits 1795 nahtlos in die Folge Etrusker – Griechen – Palladio eingereiht und die objektive Gültigkeit der allgemeinen Baukunst-Definition unterstrichen hätte.

---

<sup>1350</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 13, S. 246f.

<sup>1351</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>1352</sup> Vgl. Kapitel 3.6.4.

<sup>1353</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 20, S. 483.

<sup>1354</sup> Vgl. Kapitel 3.6.5.

<sup>1355</sup> Goethe: Werke, DB 4, „Faust – Der Tragödie zweiter Teil“, S. 5167.

#### 4.1.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes

Im Laufe seines Lebens betont Goethe immer wieder, dass Kunst und Natur auf den gleichen Grundprinzipien basieren,<sup>1356</sup> nur dass jene dem genialen Verstand entspringen und diese den göttlichen Vorschriften folgen würde.<sup>1357</sup> In seinem Aufsatz ‚Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz ‚Die Natur‘‘ subsumiert Goethe am Ende seines Lebens diese von ihm entdeckten ästhetischen und naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten unter zwei grundlegende Prinzipien; er nennt sie die *„zwei großen Triebkräfte aller Natur“*<sup>1358</sup> und definiert diese wie folgt:

*„Polarität und [...] Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen.“*<sup>1359</sup>

Es lassen sich nun ohne größere Schwierigkeiten die Prinzipien Polarität und Steigerung auf die Baukunst-Definition anwenden: Die Polarität findet sich in der Dualität von Material und formgebendem Zweck und die Steigerung in der stufenweisen, nach Vollkommenheit strebenden Anwendung des Zweckgedankens auf die Form wieder.

Das beweist zunächst nur, dass der zweite ‚Baukunst‘-Aufsatz sich nahtlos in Goethes Gedankenkosmos eingliedert. Darüber hinaus können über diese beiden Grundprinzipien Texte aus dem Gesamtwerk herangezogen werden,<sup>1360</sup> die zur Klärung des konkreten Verhältnisses von Material, Zweck und Form in der Baukunst hilfreich sind.

Doch sind die Prinzipien Polarität und Steigerung nicht nur die Dreh- und Angelpunkte in Goethes theoretischem Denken; sie stehen darüber hinaus auf einem sehr tragfähigen philosophischen Fundament, welches ihnen das scheinbar Beliebige nimmt und sie in die geistesgeschichtliche Tradition einbindet. Der Verfasser ist der Ansicht, dass die besagten Gesetzmäßigkeiten auf aristotelischem Gedankengut basieren. Doch nicht weil Goethe von Jugend an Aristoteles gelesen hat, ist er der Naturforscher und Ästhetiker geworden, der er war, sondern weil er die Natur und die Kunst auf seine Art betrachtete, musste er irgendwann auf Aristoteles als Gewährsmann stoßen und seine Ansichten durch dessen Philosophie bestätigt sehen. Die Lehren des antiken Philosophen können deshalb als zusätzliches Werkzeug gebraucht werden, um Goethes universale Prinzipien der Kunst und der Natur zu interpretieren. So, wie die Polarität nun im aristotelischen Hylemorphismus<sup>1361</sup> eine geistige Heimat zu besitzen scheint, ist die Steigerung mit dem aristotelischen Entelechie-Gedanken<sup>1362</sup> verwandt.

---

<sup>1356</sup> Vgl. dazu auch: Lichtenstern, Christa: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes, Weinheim 1990, S. 5 Lichtenstern stellt fest, dass für Goethe sowohl die Kunst als auch die Natur sich nach den Prinzipien der Metamorphose entwickeln.

<sup>1357</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, „Maximen und Reflexionen“, S. 8207; Goethe: Werke, DB 4, „Morphologie“, S. 8969f. und 8977; Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Band 13 „Einwirkung der neueren Philosophie“, S. 28.

<sup>1358</sup> Goethe: Werke, DB 4, „Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz ‚Die Natur‘“, S. 8839.

<sup>1359</sup> Goethe: Werke, DB 4, „Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz ‚Die Natur‘“, S. 8839f.

<sup>1360</sup> Vgl. dazu auch Manfred Jürgensens Argumentation in: Symbol als Idee – Studien zu Goethes Ästhetik, Bern 1968, S. 49 ff und 72.

<sup>1361</sup> griech., hyle – Materie/ Stoff, morphe – Gestalt/ Form.

<sup>1362</sup> griech., en – in, telos – Ziel, echein – haben; „sein Ziel in sich selbst haben“.

Auch wenn sich Goethe nachweislich bereits kurz nach seinem Leipziger Studienaufenthalt mit den Lehren des Aristoteles befasst,<sup>1363</sup> lässt sich nicht beweisen, dass Hylemorphismus und Entelechie beim Verfassen des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes direkt Pate gestanden haben. Doch ist es stets Goethes Art gewesen, wie Klaudia Hilgers es in Hinblick auf die Einbeziehung aristotelischer Lehren in Goethes Gedankenkosmos beschreibt, philosophische Termini aus ihrer Abstraktheit herauszureißen und durch produktive Umsetzung dem Systemzwang zu entziehen.<sup>1364</sup> Dadurch ist natürlich eine eindeutige Zuordnung nicht möglich, und es erklären sich die zum Teil gegensätzlichen Argumentationen der Forschung zu einzelnen Einflussfaktoren.<sup>1365</sup>

Als eine derart produktive Umsetzung aristotelischer Gedanken können jedoch die Begriffe Polarität und Steigerung interpretiert werden, welche sich konkret in der Baukunst im Verhältnis von Material, Form und Zweck widerspiegeln.

Denn wenn auch die Schriften des Aristoteles für Goethe besonders während seiner naturwissenschaftlichen Studien und in der Ästhetik in den letzten Jahren seines Lebens von Interesse gewesen sind,<sup>1366</sup> so deuten nicht nur die inhaltlichen Ähnlichkeiten der Grundgedanken auf einen Zusammenhang. Auch Aristoteles’ Definition eines Gebäudes als einer Materie, die zu einem bestimmten Zweck in eine bestimmte Form gebracht wird,<sup>1367</sup> scheint sich in Goethes Baukunstdefinition wiederzufinden und wirft unweigerlich die Frage nach einer zumindest indirekten gedanklichen Verwandtschaft auf. Zudem wäre die Absicherung der eigenen Gedanken durch aristotelische Lehren keine Neuheit in der Architekturtheorie; Scamozzi und Winckelmann<sup>1368</sup> etwa wären derartige Vorgänger, die Goethe sogar teilweise gelesen hat.

Im Folgenden werden nun die beiden Grundprinzipien Polarität und Steigerung auf der angesprochenen aristotelischen Basis im Gesamtwerk Goethes betrachtet, indem diese auf einen klärenden Zusammenhang zum konkreten Verhältnis zur Baukunst-Definition hin analysiert werden.

Der Hylemorphismus ist ein zentraler Punkt in der Metaphysik des Aristoteles. Er bestimmt durch die Dualität von Stoff [hyle] und Form [morphe/ eidos] die grundlegende Bedeutung der Wesenheit des Seienden [ousia] – das Substrat [hypokeimenon]:

---

<sup>1363</sup> Vgl. Hilgers, Klaudia: Entelechie, Monade und Metamorphose, München 2002, S. 51ff.

<sup>1364</sup> Vgl. Hilgers 2002, S. 8.

<sup>1365</sup> Ein gutes Beispiel dafür ist der oft diskutierte Einfluss Platons auf Goethes Gedanken. Während etwa Ernst Cassirer von der neuplatonischen Ästhetik Goethes spricht [Cassirer, Ernst: Idee und Gestalt, Darmstadt 1971], betont im Gegensatz dazu Jürgensen gerade Goethes antiplatonische Einstellung in Fragen der Ästhetik [Jürgensen 1968, S. 15].

<sup>1366</sup> Vgl. Hilgers 2002, S. 9 und u.a. Goethe: Werke, DB 4, „Nachlese zu Aristoteles’ ‚Poetik‘“, S. 8815 – 8820; „Zur Farbenlehre: Aristoteles“, S. 9441 – 9455.

<sup>1367</sup> Vgl. Aristoteles: Über die Seele, Berlin 1973, Buch 1, S. 7.

<sup>1368</sup> Vgl. Winckelmann 2002, u.a. S. 52 und 52f.

*„In gewissem Sinne heißt nun Substrat der Stoff, in anderem Sinne die Gestalt und in drittem Sinne das aus beiden Verbundene.“<sup>1369</sup>*

*„Denn wenn Wesenheit, wie wir bemerkten, ein Dreifaches bedeutet, die Form, den Stoff, das Zusammengesetzte, und wenn der Stoff Möglichkeit ist, die Form Erfüllung, so ist, da das Zusammengesetzte der beseelte Körper ist, nicht der Körper die Erfüllung der Seele, sondern diese die eines bestimmten Körpers.“<sup>1370</sup>*

Es wird deutlich, dass erst der bestimmte Körper, das zusammengesetzte Dritte [synolon], Realität besitzt, während die eigentliche formlose Materie nur der potenziellen Möglichkeit nach existiert und eine Synthese mit der Wirklichkeit erfüllenden, selbst jedoch stofflosen Form eingehen muss, um in Erscheinung treten zu können. Die entgegen gesetzten Eigenschaften der Begriffe Materie und Form deuten bereits an, dass es sich hierbei um ein polares Verhältnis handelt, welches sich erst in der Überwindung der Gegensätze auflösen lässt.

Zur Verdeutlichung seiner Gedanken greift Aristoteles gern auf die Baukunst zurück. Auch für die dreifache Wesenheit des Substrates findet der antike Philosoph ein architektonisches Beispiel:

*„Wenn daher einige bei der Definition des Was [des Wesens] eines Hauses sagen, es sei Steine, Backsteine und Hölzer, so meinen sie das Haus dem Vermögen nach, denn jene Dinge sind sein Stoff; wenn aber andere es Behälter nennen, der Sachen und Körper behütet, oder noch etwas anderes derartiges hinzufügen, meinen sie die Verwirklichung; die aber, die beides verbinden, die meinen das dritte, das aus diesen beiden vereinigte Wesen.“<sup>1371</sup>*

Dieses Beispiel zeigt zugleich, dass die Polarität von Stoff und Form nicht nur im Bereich der ontologischen Metaphysik ihre Gültigkeit besitzt, sondern auch ganz konkret in der Kunst ihre Anwendung findet. In diesem Sinne existiert das Baumaterial zwar bereits an sich, aber nicht in Bezug auf das auszuführende Gebäude. Das Material muss erst zu einem bestimmten Zweck verarbeitet werden - so ließe sich das aristotelische Beispiel mit Goethes Worten erklären - um verwirklicht und ein reales Gebäude zu werden. Der Backstein tritt also erst in seiner formgebenden Anwendung in eine architektonische Erscheinung bzw. erlangt architektonische Bedeutung.

Doch die Urpolarität von Stoff und Form stünde für Goethe, wie Hilgers es nennt, am Anfang allen Werdens.<sup>1372</sup> Und in diesem Sinne hat Goethe in seiner ‚Witterungslehre‘ betont, dass sein einziges Bestreben in Kunst und Wissenschaft die Suche nach den Gesetzmäßigkeiten der Gestaltenwechsel, *„die Formung des Formlosen“<sup>1373</sup>* gewesen sei. Damit wäre der Hylemorphismus eine lebenslange Forschungsgrundlage gewesen und müsste sich demnach auch in den frühen Schriften zumindest andeutungsweise nachweisen lassen.

---

<sup>1369</sup> Aristoteles: Metaphysik, Stuttgart 1991, Buch 7, S. 166f.

<sup>1370</sup> Aristoteles 1973, Buch 2, S. 28.

<sup>1371</sup> Aristoteles 1991, Buch 8, S. 210f.

<sup>1372</sup> Vgl. Hilgers 2002, S. 155.

<sup>1373</sup> Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Band 13, S. 304.

Und gerade im ersten Münster-Aufsatz findet sich dieser Nachweis. Obwohl das Thema Material und Zweck noch nicht thematisiert wird, ist in diesem Aufsatz eine Passage enthalten, die ganz allgemein auf den künstlerischen Prozess, dem vorhandenen Stoff Form zu verleihen, hinweist:

*„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.“*<sup>1374</sup>

Eine wirkliche produktive Beschäftigung auf der Basis des aristotelischen Hylemorphismus ist jedoch erst nach der großen Italienreise während der naturwissenschaftlichen und ästhetischen Studien erkennbar.

In der Naturwissenschaft bringt Goethe „in produktiver Umsetzung des aristotelischen Gedankenguts“ sogleich seinen Begriff der Metamorphose in das polare Verhältnis von Stoff und Form ein:

*„Die schönste Metamorphose des unorganischen Reiches ist, wenn beim Entstehen das Amorphe sich ins Gestaltete verwandelt. Jede Masse hat hiezu Trieb und Recht.“*<sup>1375</sup>

Damit ist, wie später zu zeigen ist, die Verbindung zum zweiten Grundprinzip, zur Steigerung, hergestellt.

Bei den ästhetischen Schriften der nachitalienischen Zeit erinnert besonders die ‚Einleitung in die Propyläen‘ an den Hylemorphismus. Dies wäre durch ein vermehrtes Studium der Schriften des Aristoteles erklärbar, welches Goethe in den vorangegangenen Monaten zum einen gemeinsam mit Schiller und zum anderen für seine Farbenlehre unternommen hat.<sup>1376</sup> Es lässt sich jedoch nicht beweisen, dass dieses vermehrte Interesse an Aristoteles bis in die Zeit der Abfassung des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes, also gut zwei Jahre, zurückreicht. Gänzlich von der Hand zu weisen ist es allerdings nicht, da der Kontakt zu Schiller und damit das gesteigerte Interesse an philosophischen Diskussionen, besonders über die Stoff-Form-Problematik im Bereich der Poesie,<sup>1377</sup> schon bestand und auch die optischen Studien bis in die frühen 1790er Jahre hineinreichen.<sup>1378</sup> Hilgers spricht bei derartigen Verhältnissen auch von der Möglichkeit von ideellen Vorläufern aristotelischer Termini in den Schriften des Dichters.<sup>1379</sup>

Darüber hinaus lässt sich nachweisen, dass sich zumindest Schiller um 1795 mit der Wechselwirkung von Stoff und Form in seiner Schrift ‚Über die ästhetische Erziehung des

---

<sup>1374</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Von deutscher Baukunst“, S. 8297.

<sup>1375</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Maximen und Reflexionen“, S. 8237.

<sup>1376</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23919, 23923 und 24063 (Tagebucheinträge vom 27. und 28. April, 20. Mai 1797 und 15. Februar 1798).

<sup>1377</sup> Vgl. dazu Schiller: Werke 1955, 5. Band, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 357ff.

<sup>1378</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 4762f. (Brief an Herzog Carl August vom 8. Juli 1791).

<sup>1379</sup> Vgl. Hilgers 2002, S. 9.

Menschen<sup>1380</sup> auseinandergesetzt hat und es damit durchaus auch ein Gesprächsthema zwischen Schiller und Goethe zu dieser Zeit gewesen sein kann.

In seiner 1798 veröffentlichten ‚Einleitung in die Propyläen‘ beschreibt Goethe nun den künstlerischen Entstehungsprozess nach hylemorpher Art:

*„Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff, und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt, so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.“<sup>1381</sup>*

Dies erinnert an das aristotelische Baukunstbeispiel. Der Künstler findet die ihm zur Verfügung stehende Materie als Rohstoff in der Natur vor - wenig später im Text wird die Natur auch als „Schatzkammer der Stoffe“<sup>1382</sup> bezeichnet. Nun muss der Künstler, Kraft seines Geschickes und seines Geschmackes, dem Material die in ihm bereits potenziell enthaltene Form erkennen und herausarbeiten, indem er dem Stoff das „Bedeutende, Charakteristische, Interessante“<sup>1383</sup> abgewinnt und es dergestalt als ein geistig-organisches Kunstwerk zur Erscheinung bringt.

Im Juni 1808, in dem bereits zitierten Brief an Zelter,<sup>1384</sup> reflektiert Goethe noch einmal über das Stoff-Form-Problem und dieses Mal mit Bezug zur Baukunst. Er berichtet Zelter von den ihm bekannten Beispielen, bei denen die Baukunst auf der Basis der Materialität aus der Natur hervorzugehen scheint, und dem daraus resultierenden Problem, an welchem Punkt die Grenze zwischen reinem Stoff (Naturfels) und bewusster Form (Steinfundament) zu setzen sei.<sup>1385</sup> Oder anders ausgedrückt, ab wann und an welcher Stelle man bei einem derartigen Bauwerk erkennen kann, ob der Architekt die dem Material innewohnende Gestaltbarkeit, die potenziell enthaltene Form, das Charakteristische erkannt und zur Erscheinung gebracht hat und wo dies nicht der Fall ist, wo der Stein als Rohstoff in der ‚Schatzkammer der Natur‘ auf seine architektonische Verwirklichung wartet.

Goethes gut zehn Jahre zuvor entwickelte Baukunst-Definition setzt genau an diesem Punkt an. Denn Material, das zu keinem bestimmten Zweck angewendet wurde, ist nur potenziell also der Möglichkeit nach Baukunst!

Aristoteles` dreifache Definition der Wesenheit als Stoff, Form und Zusammengesetztes impliziert bereits einen Prozess der Veränderung. Erst wenn sich Stoff und Form verbinden,

---

<sup>1380</sup> Vgl. Schiller, Friedrich: Werke, Bertelsmann, Bielefeld 1955, 5. Band, S. 361.

<sup>1381</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Einleitung in die Propyläen“, S. 8413.

<sup>1382</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Einleitung in die Propyläen“, S. 8418.

<sup>1383</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Einleitung in die Propyläen“, S. 8419.

<sup>1384</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

<sup>1385</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 9641f.

wird das Zusammengesetzte, der bestimmte Körper real. Diesen Prozess nennt Aristoteles für die erste Kategorie des Seienden [ousia] Entstehen [genesis].<sup>1386</sup> Ziel des Entstehungsprozesses ist das natürliche oder künstliche Werk [ergon] bzw. dessen Verwirklichung [energeia].<sup>1387</sup> Da das Werk gewissermaßen die Verwirklichung der Form im Stoff ist, spricht Aristoteles hierbei auch von der Entelechie,<sup>1388</sup> welche mal mit Vollendung,<sup>1389</sup> mal mit Erfüllung<sup>1390</sup> übersetzt wird. Die Entelechie ist die „Wesenheit im Sinne der Form des natürlichen Körpers“.<sup>1391</sup> An dieser wird deutlich, nach welchen Prinzipien bestimmte Kräfte und Energien, welche für den Entstehungsprozess notwendig sind, gesteuert worden sind, damit genau diese Gestalt, welche potenziell bereits in der Materie vorhanden ist, den realen Körper definiert.

In seinen ‚Maximen und Reflexionen‘ hat Goethe, wie bereits zitiert, diesen Verwirklichungsprozess vom Amorphen und Unbestimmten zur Gestalt und Bestimmten als Metamorphose bezeichnet. Diese Metamorphose, welche Goethe in Anlehnung an Immanuel Kants Materiedefinition als zielgerichtete Wechselwirkung von Ausdehnung und Zusammenziehung beschreibt,<sup>1392</sup> wird in der Natur durch den Bildungstrieb gesteuert.<sup>1393</sup> Mit dem Begriff Bildungstrieb hat Goethe somit in produktiver Umsetzung ein Synonym für die aristotelische Entelechie gefunden. Sicherlich hat es hierbei auch einen Einfluss durch Schiller gegeben. Dieser hatte in seiner Abhandlung ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘ von einer Wechselwirkung von Stoff- und Formtrieb gesprochen, welche sich im Spieltrieb zur Produktion des Schönen vereinen.<sup>1394</sup>

Im Gegensatz zur ‚objektiv‘ arbeitenden Natur legt Goethe im Bereich der Kunst wohl in Anlehnung an Schillers Spieltrieb die Entelechie oder den Bildungstrieb in die Seele des Künstlers. Denn dieser Trieb im Künstler ist es, welcher den Entstehungsprozess, die

<sup>1386</sup> Vgl. Aristoteles 1991, Buch 7, S. 176f.

<sup>1387</sup> Vgl. Aristoteles 1991, Buch 9, S. 235f.

<sup>1388</sup> Vgl. Aristoteles 1991, Buch 9, S. 235f. und Aristoteles 1973, Buch 2, S. 28.

<sup>1389</sup> Vgl. Aristoteles 1991, Anmerkung des Übersetzers.

<sup>1390</sup> Vgl. Aristoteles 1973, Anmerkung des Übersetzers.

<sup>1391</sup> Aristoteles 1973, Buch 2, S. 24.

<sup>1392</sup> In seinen ‚Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft‘ (Meiner, Hamburg 1997) schreibt Kant über die Materie:

„Lehrsatz 1

*Die Materie erfüllt einen Raum, nicht durch ihre bloße Existenz, sondern durch eine besondere bewegende Kraft.*

[...]

Erklärung 2

*Anziehungskraft ist diejenige bewegende Kraft, wodurch eine Materie die Ursache der Annäherung anderer zu ihr sein kann (oder, welches einerlei ist, dadurch sie der Entfernung anderer von ihr widersteht).*

*Zurückstoßungskraft ist diejenige, wodurch eine Materie Ursache sein kann, andere von sich zu entfernen (oder, welches einerlei ist, wodurch sie der Annäherung anderer zu ihr widersteht). Die letztere werden wir auch zuweilen treibende, so wie die erstere ziehende Kräfte nennen.*

Zusatz

*Es lassen sich nur diese zwei bewegende Kräfte der Materie denken.“ (S. 41f.)*

In einem Brief vom 25. April 1814 an Johann Salomo Christoph Schweigger erwähnt Goethe diese kantsche Materiedefinition und stimmt ihr als Ausdruck der Polarität zu. (Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 12256).

<sup>1393</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 13, S. 33f.

<sup>1394</sup> Vgl. Schiller: Werke, 1955, 5. Band, S. 370ff.

Metamorphose des Kunstwerkes bestimmt und kontrolliert. In seiner ‚Einleitung in die Propyläen‘ schreibt Goethe dazu:

*„Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt.“<sup>1395</sup>*

Der vom Künstler bestimmte höhere Wert, das Charakteristische, gibt also das Ziel vor, nach dem ein Gegenstand aus der Natur einen metamorphosen Prozess zu durchlaufen hat. Im Bereich der Baukunst wäre dies, das Erkennen der architektonischen Materialgestaltbarkeit im Rohstoff. Durch die Abhängigkeit von den Fähigkeiten des Künstlers kann das Kunstwerk jedoch nicht immer die Vollendung im Sinne des höchsten Zweckes der (Bau-)Kunst sein. Genau an dieser Stelle sieht Goethe seine Aufgabe, Bildungskonzepte für angehende Künstler zu entwickeln.

Bereits 1772, in seiner kritisierenden Rezension von Sulzers ‚Die Schönen Künste...‘, empfiehlt Goethe eine künstlerische Ausbildung vom *„mechanischen zum intellektuellen“<sup>1396</sup>*. Dass er hiermit, zumindest für den Bereich der Baukunst, mit Sulzer eigentlich einer Meinung ist,<sup>1397</sup> verschweigt der junge Dichter in seiner polemischen Kritik.<sup>1398</sup>

Doch spätestens nach seiner Italienreise ist Goethe klar, dass, so wie es auch Vitruv im ersten Kapitel des 1. Buches empfohlen hatte,<sup>1399</sup> jede Kunst mit dem Erlernen des Mechanischen, des Handwerklichen beginnt:

*„Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die Bildung des Künstlers fängt in seiner frühesten Jugend mit Recht vom Mechanischen an [...]“<sup>1400</sup>*

Nicht anders ist der zweite ‚Baukunst‘-Aufsatz zu verstehen, in welchem Goethe nach seiner kurzen Baukunstdefinition mit dem Lernprozess im Bereich des Mechanischen beginnt und sich dann den sich steigernden Zwecken widmet. Denn erst die erweiterte Kenntnis des Mechanischen ermöglicht, einem Gebäude die Form zu geben, mit welcher es aus der reinen Nützlichkeit zu einem Kunstwerk aufsteigen kann.

Durch das Zusammenspiel einer möglichen Steigerung der künstlerischen Fähigkeiten und des Publikumsanspruches erklären sich die von Goethe gern verwendeten qualitativen Stufenleitern, welche gewissermaßen einzelne Zwischenstationen der Metamorphose beschreiben.

Neben der in Italien entwickelten Genesis der Amphitheater und der Komposition des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes ist an dieser Stelle Goethes ‚Plan eines lyrischen Volksbuches‘ zu nennen. In diesem 1808 verfassten Aufsatz werden klar die produktiven und rezeptiven Stufenleitern der Poesie benannt und erklärt:

---

<sup>1395</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Einleitung in die Propyläen“, S. 8413.

<sup>1396</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Rezensionen für die ‚Frankfurter Gelehrten Anzeigen‘“, S. 8325.

<sup>1397</sup> Vgl. Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Hildesheim 1994, Band 1, S. 314.

<sup>1398</sup> Ironischer Weise ist Goethe selbst in seinen architektonischen Studien und Erfahrungen genau entgegengesetzt vorgegangen.

<sup>1399</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 12f.

<sup>1400</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Einleitung in die Propyläen“, S. 8432.

*„Das Vortreffliche aller Art, das zugleich populär wäre, ist das Seltenste. Dies müßte man zu allererst aufsuchen und zum Grunde der Sammlung legen. Außer diesem ist aber noch das Gute, Nützliche und Vorbereitende aufzunehmen.*

*In einer solchen Sammlung gäbe es ein Oberstes, das vielleicht die Fassungskraft der Menge überstiege. Sie soll daran ihr Ideenvermögen, ihre Ahnungsfähigkeit üben. Sie soll verehren und achten lernen; etwas Unerreichbares über sich sehen; wodurch wenigstens eine Anzahl von Individuen auf die höhern Stufen der Kultur herangelockt würden. Ein Mittleres fände sich alsdann, und dies wäre dasjenige, wozu man sie bilden wollte, was man wünschte nach und nach von ihr aufgenommen zu sehen. Das Untere ist das zu nennen, was ihr sogleich gemäß ist, was sie befriedigt und anlockt.“<sup>1401</sup>*

Man kann interpretieren, dass die Schaffenskraft des Künstlers von Goethe als eine Art aristotelische Entelechie verstanden wird, welche den Prozess der ‚Formung des Formlosen‘ in Abhängigkeit der mechanischen und intellektuellen Fähigkeiten und dem Anspruch des Publikums steuert. Das Publikum selbst bewegt sich wiederum auf einer qualitativen Stufenleiter der Bildung und Erziehung.

Endgültiges Ziel einer jeden Kunst kann für Goethe immer nur „das Vortreffliche“, „das Oberste“ und die Erfüllung des „höchsten Zweckes“ sein, womit, wenn man Goethe weiterhin aristotelisch interpretiert, nur die vollendete Verwirklichung der potenziell im Stoff enthaltenen Form bzw. Gestalt gemeint sein kann.

#### 4.1.4 Fazit

Obwohl die im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz dargestellte Verzahnung der Begriffe Material und Zweck in der klassizistischen Architektur- bzw. Kunsttheorie verankert ist, entspringen die konzeptionellen Grundgedanken eher Goethes naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien. Das direkte Abhängigkeitsverhältnis von Materialbeherrschung und zweckmäßiger Formgebung steht damit in einem gewissen Gegensatz zur zeitgenössischen Tradition, welche die vitruvianische Begriffstrias Materialität – Zweckmäßigkeit – Schönheit als diskutierbaren aber dennoch allgemeingültigen Kanon verwendet.

In seinen Naturstudien entdeckt Goethe die an Aristoteles erinnernden Grundgesetze Polarität und Steigerung, welche sich in der Dualität von Material und zweckmäßiger Formgebung und der stufenweisen Zweckanwendung im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz wiederfinden lassen. Dadurch wird dieser Aufsatz gewissermaßen zum ideellen Vorläufer der aristotelischen Ästhetik der Propyläenzeit.

Im Gegensatz zum mehr an den Kunstrezipienten gerichteten ‚Baukunst‘-Aufsatz befasst sich Goethe in der ‚Einleitung in die Propyläen‘ und in den ‚Maximen und Reflexionen‘ mehr mit dem aktiven Aufgabenbereich des Künstlers. Dieser muss die ihm immanente aristotelische Entelechie (Bildungstrieb) gewahr werden, welcher die Aufgabe obliegt, die in einem Rohstoff potenziell enthaltene Form zu erkennen und über verschiedene metamorphe Zwischenstufen letztlich vollendet zu verwirklichen. Um diese Verwirklichung tatsächlich bis zur Vollendung

---

<sup>1401</sup> Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, 1998, Band 12, S. 285.

realisieren zu können, bedarf es nach Goethe einer gewissenhaften Ausbildung. Alle seine Bildungskonzepte basieren dabei auf der Idee zuerst das Handwerkliche einer Kunst zu erlernen, bevor das Intellektuelle geschult wird.

Für den Bereich der Architektur ist dieser Vorgang zunächst als das Erkennen der architektonischen Materialgestaltbarkeit im Baustoff bezeichnet worden. Die erforderlichen Kenntnisse in der Anwendung der verschiedenen, aufeinander aufbauenden Zwecke, die jeweils charakteristische Formen- und Materialverarbeitungsmerkmale haben, sind dann der zweite Schritt der Ausbildung und werden in den folgenden Kapiteln untersucht.

## 4.2 Untersuchung des Zusammenhanges von Funktionalität und Charakter

Mit der Betrachtung der Verbindung von Funktionalität und charakteristischer Schönheit wird zunächst die Aufmerksamkeit von der Materialität abgewendet und die zweckmäßige Form analysiert.

Im ersten Schritt wird das Hervorgehen der sinnlichen Harmonie aus der einfachen Zweckmäßigkeit, wie sie Goethe im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz in der Verbindung von nächstem und hohem Zweck darstellt, untersucht. Dabei stellt sich heraus, dass jedem Gebäudecharakter eine bestimmte typologische Form-Idee zugrunde liegt; so dass das fertige Gebäude, wenn es den Anspruch auf architektonische Qualität erhebt, nicht nur funktional sondern darüber hinaus auch ästhetisches Symbol dieser Funktion sein muss.

Im zweiten Kapitel werden die möglichen architekturtheoretischen Quellen analysiert. Neben den bereits bekannten beeinflussenden Standardwerken von Weinlig, Hirt, Vitruv und Palladio wird die Frage diskutiert, ob Goethes Charakterbegriff tatsächlich auf der französischen Architekturtheorie gründet oder seine Wurzeln nicht vielmehr im deutschsprachigen Raum liegen. Darüber hinaus sind Goethes eigene Erfahrungen aus Besichtigungen und Diskussionen von Interesse.

Zum Abschluss folgen wieder Betrachtungen über den Rand der Architekturtheorie hinaus. Der von Goethe verwendete Idee-Begriff kann zwar formal auf Schiller zurückgeführt werden, wird aber von Goethe selbst anders interpretiert. Goethes architektonische Form- bzw. Typus-Idee hat mehr Ähnlichkeit mit seiner Urpflanzen- Konzeption als mit kantischer Philosophie und rückt somit wieder näher an Aristoteles und dessen Eidos heran; wodurch erneut auf den Hylemorphismus als gedankliche Basis verwiesen werden kann.

Darüber hinaus werden der Charakterbegriff und das Verhältnis von Nützlichkeit und Schönheit, wie es von Karl Philipp Moritz zu Goethe gelangt ist, in dessen frühen und naturwissenschaftlichen Schriften betrachtet und somit die Zahl der möglichen Einflussfaktoren erweitert.

### 4.2.1 Funktionalität und Charakter im ‚Baukunst‘-Aufsatz (1795)

Die aufeinander aufbauende, dreigliederige Zweckfolge des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes ist im vorangegangenen Kapitel als eine für Goethe typische Reihe von metamorphosen Zwischenstufen mit dem endgültigen Ziel der Realisierung des vollendeten Kunstwerkes interpretiert worden.

Die erste erkennbare Metamorphose findet nun, bedingt durch die Steigerung der handwerklichen und intellektuellen Fähigkeiten des Künstlers und der Bedürfnisansprüche des Benutzers, beim Übergang vom nächsten Zweck der reinen Funktionalität zum hohen Zweck des Charakters bzw. der sinnlichen Harmonie statt.

Diese direkte Abhängigkeit von Funktionalität und Ästhetik ist seit dem ersten Entwurf ein unveränderter Gedanke im ‚Baukunst‘-Aufsatz.

Sowohl im Entwurf als auch im endgültigen Aufsatzfragment betont Goethe, dass die Baukunst, wenn sie den Rang einer Kunst erreichen will, neben dem Funktionalen auch das Sinnlich-Harmonische hervorbringen muss.<sup>1402</sup> Dies gelingt durch die Anwendung der so genannten Lehre vom Ebenmaß,<sup>1403</sup> welche Goethe auch als die „*schwere und komplizierte Lehre von den Proportionen*“<sup>1404</sup> bezeichnet. Die dermaßen erzeugte sinnlich-harmonische Form ermögliche, so Goethe, den Charakter eines Gebäudes.<sup>1405</sup> Doch der Charakter ist kein Produkt reiner Zahlenwerte und damit nicht durch Nachahmung konkreter Maße reproduzierbar. Sondern, und hier nennt Goethe die Griechen und ihren dorischen Tempelbau als beispielhaft, die Idee eines bestimmten Gebäudetypus ist die Grundlage für den Charakter auch wenn die tatsächlichen Formen einzelner Gebäude keine gemeinsamen Proportionen aufweisen.<sup>1406</sup> Das würde bedeuten, dass, während der nächste Zweck der reinen Bedürfnisbefriedigung dient, der hohe Zweck als die Form gewordene Idee bzw. als das ästhetische Symbol des funktionalen Bedürfnisses bezeichnet werden könnte und darüber hinaus eines entsprechend charakteristisch gestalteten Materials bedarf.

Durch die Steigerung seiner Fähigkeiten erlangt der Künstler eine weiterreichende Herrschaft über das Material und dessen mögliche Formgebung, so dass die für den nächsten Zweck genügenden architektonischen Formen auf einer höheren Stufe der Zweckerfüllung einem Reinigungsprozess unterzogen werden, damit diese nun auch den ästhetischen Ansprüchen, welche sich als die Suche nach der zugrunde liegenden Typus-Idee und das Verlangen nach charakteristischer Darstellung beschreiben lassen, genügen.

Demnach muss also vom Künstler nicht nur die architektonische Materialgestaltbarkeit durch gesteigerte handwerkliche Fähigkeiten im Baustoff erkannt, sondern auch die zweckbedingte Typus-Idee in der architektonischen Form beachtet und beides miteinander verbunden werden.

Um seine schon fast modern zu nennende Funktionsästhetik zu erläutern, führt Goethe im letzten Teil seines Aufsatzfragmentes ein Beispiel an: Die ältesten griechischen Tempel hätten als Basis Stufen besessen, die zwar proportional zum Gebäude dimensioniert, aber aufgrund ihrer Größe für den Menschen nicht zu benutzen gewesen wären; so dass kleine Zwischenstufen eingefügt werden mussten.<sup>1407</sup> Bei anderen Tempeln ist dieses Missverhältnis von Funktionalität und Ästhetik offensichtlich beseitigt, da die Stufen „*von dem Maße [waren], daß man*

---

<sup>1402</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108 und 119.

<sup>1403</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 120.

<sup>1404</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1405</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108 und 120.

<sup>1406</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 110.

<sup>1407</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 111f.

*hinaufsteigen konnte.*<sup>1408</sup> Diese Stufen wären darüber hinaus von zieratloser, rein funktionaler Gestalt gewesen, und erst die Römer hätten auch dort vorspringende Glieder angebracht.<sup>1409</sup>

Dieses Beispiel demonstriert, dass eine wahrnehmbare charakteristisch-sinnliche Harmonie in der Proportionierung des Gebäudes, dieses zum Kunstwerk erhebt und, denn das ist die eigentliche Aufgabe des hohen Zweckes, immer an die ursprüngliche Funktionalität gekoppelt ist und darüber hinaus nicht von zusätzlichem Zierrat abhängt. Und nichts, das hatte Goethe im Laufe seines Lebens erfahren, ist für diesen funktional-ästhetischen Zusammenhang beispielhafter als das architektonische Element der Treppe.

#### 4.2.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften

Bereits Goethes erste Auseinandersetzung mit architektonischer Funktionalität und Schönheit wird vom Treppenmotiv verursacht. Die Kritik am neuen elterlichen Treppenhaus<sup>1410</sup> als zu großzügig dimensioniert und nicht in jeder Hinsicht zweckmäßig enthält schon die Grundargumente, die Goethe gut fünfzehn Jahre später in Italien vor der Porta Stupa, der Rotonda oder etwa dem olympischen Theater anführen wird.<sup>1411</sup> Demgegenüber sieht Goethe in Palladios Carita-Treppe die optimale Lösung.<sup>1412</sup> Diese wäre nämlich so schön, so Goethe, dass er sie unablässig benutzen müsse.<sup>1413</sup> Hier sind Funktionalität und Schönheit offenbar im Einklang: durch die Benutzung wird die Empfindung des Harmonischen gesteigert und durch diese Steigerung des Ästhetischen wird das Verlangen nach Benutzung erhöht.

Um dieses Zusammenspiel von Funktionalität und Schönheit in Vollendung zu beherrschen, bedarf es seitens des Baumeisters besonderer Fähigkeiten. Bereits während seiner Studien für den ersten Münster-Aufsatz entwickelt Goethe seine Theorie vom genialen Baumeister, welcher, um dem jeweiligen Zweck angemessen bauen zu können, sich in die Umstände des Auftraggebers versetzen müsse.<sup>1414</sup> Freilich ist die im ersten Münster-Aufsatz postulierte unerfüllbare Forderung nach Göttlichkeit, um ein Gotteshaus zu bauen, der enthusiastischen Genieverehrung und dem pathetischen Stil des jungen Goethe geschuldet.<sup>1415</sup> Doch bleibt Zeit seines Lebens der Grundgedanke erhalten und wird Jahrzehnte später in den ‚Wahlverwandtschaften‘<sup>1416</sup> und in den ‚Wanderjahren‘<sup>1417</sup> auf ein menschenmachbares Ziel reduziert. Dabei stellt sich heraus, dass der Architekt schauspielerische Qualitäten braucht, um sich derart in die Situationen seiner Auftraggeber versetzen zu können, dass er in der Lage ist,

---

<sup>1408</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 112.

<sup>1409</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 112.

<sup>1410</sup> Vgl. Kapitel 3.1.3.

<sup>1411</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1 und 3.4.2.

<sup>1412</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

<sup>1413</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23775.

<sup>1414</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 367.

<sup>1415</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8287f.

<sup>1416</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Die Wahlverwandtschaften“, S. 6956.

<sup>1417</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7550f.

angemessen und charakteristisch bauen zu können. Für diese Erkenntnis ist Goethe jahrzehntlang auf der mal gezielten, mal eher zufälligen Suche nach verschiedenen architektonischen Beispielen, in denen die Verbindung von Funktionalität und Schönheit, welche den Charakter eigentlich ausmacht, auf die zugrunde liegende Typus-Idee verweist und somit ein Kriterium architektonischer Qualität ist.

Das erste nachweisbare Erlebnis dieser Art war Goethes Besichtigung des Speyrer Doms 1779. Es bleibt ungeklärt, ob das gesteigerte Interesse an architektonischer Form und architektonischem Raum auf die wenige Monate zuvor erfolgten Studien nach Blondel oder die Erfahrungen während der ersten eigenen Bauprojekte zurückzuführen ist.

In der bereits zitierten Beschreibung der Dombesichtigung hatte Goethe die „*einfachen grossen Formen*“<sup>1418</sup> gelobt, die ein „*wahres Gefühl der Andacht*“<sup>1419</sup> verursachen würden und den menschlichen Geist in kontemplativer Stille aufsteigen ließen, ohne jenen, bedingt durch den Abschluss der Gewölbe, ins „*unendliche über[...]schweifen*“<sup>1420</sup> zu lassen.

Auffällig ist, dass Goethe bereits zu diesem Zeitpunkt die Gebäudeform bzw. den Innenraum und nicht den stilabhängigen Zierrat oder diverse einzelne Elemente als das entscheidende Charakteristikum ansieht, welches die geforderte Funktion erfüllt und gleichzeitig ästhetisches Symbol dieser Funktionserfüllung ist. Dies erkennt der Betrachter offensichtlich in dem Augenblick, in welchem ihm bewusst wird, dass die nach innen gerichtete kontemplative Stimmung durch die Gestaltung des architektonischen Raumes verursacht oder zumindest spürbar gesteigert wird.

Diese früh entdeckte „Idee“, nach der christliche Großkirchen erbaut sein sollten, um charakteristisch zu sein, findet Goethe in den Jesuitenkirchen auf seiner Italienreise bestätigt.<sup>1421</sup> In Italien ist es auch, wo Goethe auf einige architekturtheoretische, dieses Thema betreffende Positionen aufmerksam werden konnte.

Die fünfte Grundlage der Baukunst, die Angemessenheit, definiert Vitruv in seinem Werk als „*das tadellose Aussehen eines aus erprobten Bestandteilen mit Rücksicht auf das anerkannte Herkommen aufgeführten Gebäudes*“<sup>1422</sup> und „*überhaupt ist der Aufwand bei den Gebäuden allen Personen angemessen zu machen.*“<sup>1423</sup> Als Beispiel führt der antike Autor die verschiedenen Säulenordnungen an und wann diese für welche Götter beim Tempelbau zu verwenden seien, um dem Charakter des zu huldigenden Gottes zu entsprechen.<sup>1424</sup>

Palladio übernimmt diesen Angemessenheitsgedanken Vitruvs in sein Werk und nennt ihn „*Annehmlichkeit*“<sup>1425</sup>. Darüber hinaus enthält Palladios Traktat eine Passage, die an Goethes

---

<sup>1418</sup> Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 1456.

<sup>1419</sup> Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 1456.

<sup>1420</sup> Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 1456.

<sup>1421</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1, 3.4.2 und 3.4.3.

<sup>1422</sup> Vitruv 2004, S. 24.

<sup>1423</sup> Vitruv 2004, S. 27.

<sup>1424</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 24.

<sup>1425</sup> Palladio 1983, S. 20 und S. 113.

Bemerkung erinnert, die Griechen hätten bei ihrem dorischen Tempelbau mehr auf die Idee als auf konkrete äußerliche Ähnlichkeit bzw. Gleichheit geachtet:

*„Sieht man doch, daß auch die Alten Veränderungen vorgenommen haben, dabei jedoch die allgemeinen und notwendigen Regeln der Kunst nicht verließen, [...]“<sup>1426</sup>*

In Rom lernt Goethe vermutlich Aloys Hirts Theorien über charakteristische Baukunst kennen. Es ist anzunehmen, dass die gut zwanzig Jahre später veröffentlichten Aussagen im großen Architekturwerk bereits während Goethes Romaufenthalt von Hirt diskutiert werden.

Dieser hatte nach vitruvianischem Vorbild erklärt, dass die Baukunst ihre ursprüngliche Entstehung dem Bedürfnis zu verdanken habe.<sup>1427</sup> Der Baukünstler solle aber nicht nur fest und bequem, also notwendig und nützlich, bauen, sondern auch verschönern. Damit man ein Gebäude aber als schön bezeichnen könne, müsse es *„ein ihrer Bestimmung entsprechendes, gefälliges Ansehen von Außen und von Innen, im Ganzen und in den Theilen anbieten“<sup>1428</sup>*. Und weiter:

*„Wir erklären uns näher: Es ist nicht genug, dass ein Gebäude wirklich dauerhaft sey; es muß auch den Charakter, das ist, die äußern Merkmale und das Ansehen der Dauerhaftigkeit in seiner ganzen Constructionsart zeigen; und zwar nicht bloß den allgemeinen Charakter von Dauer, sondern jenen individuellen, der einerseits für das angewandte Material, und andererseits für die Bestimmung des Baues passt. Es ist nicht genug, dass ein Bau nach seiner Anlage und Einrichtung nothdürftig brauchbar sey; sondern die Eintheilungen, die Formen, die Raumverhältnisse, die Beleuchtung u.s.w. müssen der Bestimmung individuell und anschaulich entsprechen. Es ist nicht genug, dass ein Bau im allgemeinen wohlgefällige und an sich schöne Formen habe, sondern das Schöne muß auch einen Charakter tragen, der sich zu der Bestimmung des Baues individuell-bedeutsam verhalte.“<sup>1429</sup>*

Diese Zeilen aus Hirts großem Architekturwerk ‚Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten‘ klingen erneut wie ein erläuternder Kommentar auf Goethes Ausführungen im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz. Auch für Hirt werden im speziellen Gebäudecharakter die Funktion und die ästhetische Symbolisierung der architektonischen Materialgestaltbarkeit wie der funktionellen Form ausgedrückt. An dieser Stelle spricht er auch von der *„harmonischen Uebereinstimmung einer solchen dreifachen Charakteristik“<sup>1430</sup>* welche die *„architektonische Vollkommenheit“<sup>1431</sup>* hervorbringen würde. Dies meint im Prinzip nichts anders, als das, was in Goethes Aussagen als Einklang von Funktion und Schönheit interpretiert worden ist. Die Frage stellt sich jedoch erneut, wer wen in seinen Ansichten beeinflusst haben könnte.

Festzustellen ist, dass Goethe während seiner Italienreise neben der „Idee“ christlicher Kirchenräume, welcher kurioser Weise auch der Salone in Padua anzugehören scheint, weitere Beispiele für bestimmte Gebäudecharaktere entdeckt und in ihrem Zusammenspiel von

---

<sup>1426</sup> Palladio 1983, S. 20, S. 83.

<sup>1427</sup> Vgl. Hirt, Aloys: Versuch über das Kunstschöne, in: Die Horen – eine Monatsschrift, Nachdruck Weimar 2000, 11. Band, 7. Stück, S. 1 – 37, S. 3.

<sup>1428</sup> Hirt 1809, S. 12.

<sup>1429</sup> Hirt 1809, S. 23.

<sup>1430</sup> Hirt 1809, S. 23.

<sup>1431</sup> Hirt 1809, S. 23.

Funktion und Schönheit beschreibt bzw. kritisiert. Neben den schon erwähnten Palladiogebäuden und der Porta Stupa sind an dieser Stelle noch die antiken Theater in Verona und Taormina, die Universität in Padua, das Aquädukt in Spoleto, die Landhäuser in Frascati, das Schloss von Caserta und das Kloster am Monte Pellegrino zu nennen.<sup>1432</sup>

Ein Schlüsselerlebnis ist jedoch die Besichtigung der dorischen Tempel in Paestum und auf Sizilien.<sup>1433</sup> Nicht umsonst, hat Goethe genau diesen Bautyp als beispielhaft in dem Verfahren nach einer Idee und nicht nach konkreten Maßverhältnissen zu bauen angeführt. Vermutlich ist sich Goethe erst an dieser Stelle, bedingt durch das sich Erarbeiten müssen eines Verständnisses für die altdorische Bauart, die in ihrer äußeren Erscheinung so sehr von dem abwich, was Goethe bislang als dorisch kennen gelernt hatte, richtig bewusst geworden, dass dem Charakteristischen eines Gebäudetyps, welches sich durch den Einklang von Funktion und Schönheit dem Betrachter offenbart, eine architektonische Idee zugrunde liegt, die sich nicht anhand von konkreten Proportionen darstellen und vermitteln lässt, sondern in der direkten Anschauung verschiedener Gebäude eines Typs erkannt werden muss. Vielleicht ist es genau diese Erkenntnis gewesen, die Goethe als seine „herrlichste Idee“<sup>1434</sup> mit zurück nach Weimar nimmt.

In seinem kurz nach der Rückkehr veröffentlichten ersten ‚Baukunst‘-Aufsatz nimmt Goethe diesen, in Süditalien gewonnen Gedanken wieder auf und schildert am Beispiel des dorischen Tempelbaus den Zusammenhang von Funktion und Schönheit: Als die Griechen handwerklich in der Lage waren, die ehemals hölzernen Tempel durch solidere Steinbauten zu ersetzen, wäre die rohe Tempelgestalt, so Goethe, dem Volk bereits so heilig gewesen, dass sich die Baumeister gezwungen sahen, den neuen Tempeln die alte Gestalt zu geben.<sup>1435</sup> Durch die sich ständig verbessernde Materialkenntnis wären dann im Folgenden die Tempel immer schlanker in ihren Proportionen geworden, ohne dass jedoch von der ursprünglichen Form abgewichen worden wäre.<sup>1436</sup>

Dem Holztempel wie dem altdorischen und dorischen Tempelbau liegt also eine Idee zugrunde, welche durch die typische Funktion des Gebäudes definiert werden kann und, auch wenn Materialität und Proportionalität variieren, in der gleich bleibenden Formstruktur dem Betrachter erkennbar wird. Die Unterschiede sind in der verfeinerten Materialverarbeitung und Proportionierung der einzelnen Elemente wie des Zierrats zu suchen. Dabei lässt es Goethe offen - dies mag auf sein Paestum-Erlebnis zurückzuführen sein - welcher von dieser Art des dorischen Tempelbaus, der ästhetisch Vollkommenere ist.<sup>1437</sup> Dass auch Stieglitz vier Jahre später in seinem Werk ‚Geschichte der Baukunst der Alten‘ gerade die Paestumer

---

<sup>1432</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1, 3.4.2, 3.4.3 und 3.4.4.

<sup>1433</sup> Vgl. Kapitel 3.4.4.

<sup>1434</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11917.

<sup>1435</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Baukunst“, S. 8360.

<sup>1436</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Baukunst“, S. 8361.

<sup>1437</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Baukunst“, S. 8361.

Tempelbauten als beispielhaft ansieht, um den Charakter der griechischen Baukunst zu bestimmen, welcher in Winckelmannscher Manier die „hohe, edle Einfalt“<sup>1438</sup> sei und sich aus „Einheit, Genauigkeit und gute[n] Verhältnisse[n]“<sup>1439</sup> zusammensetze, dürfte Goethe in seinen Ansichten nur bestätigt haben.

Zu diesem Zeitpunkt ist es für Goethe bereits selbstverständlich, dass Funktionalität und Ästhetik im Einklang stehen müssen, damit ein Bauwerk als ein Kunstwerk bezeichnet werden kann. Gerät dieses Wechselspiel aus dem Gleichgewicht, gibt es Anlass zur Kritik: Wie etwa am Hospital in Verona während Goethes zweiter Italienreise<sup>1440</sup> oder am Römischen Haus in Weimar, welches nach Goethes Worten ähnlich der palladianischen Rotonda für ein Landhaus eigentlich schon zu schön sei, um noch bequem sein zu können.<sup>1441</sup>

Während seiner Studien zum zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz konnte sich Goethe auch zu diesem Thema - dass in der Antike die charakteristische Idee vorgeherrscht habe - Anregung zur Abstraktion und verallgemeinerten Formulierung in Weinligs ‚Briefe über Rom‘ holen. Dieser schreibt in seinem 17. Brief:

*„Es ist leicht zu erweisen, dass die Alten jeder Art von Gebäuden eine ihr eigenthümliche Form gaben, welche die Bestimmung jedes Gebäudes so erkennbar machte, dass es von allen andern zu unterscheiden war.“*<sup>1442</sup>

Nichts anderes hat Goethe gemeint, als er davon sprach, dass die Griechen ihre dorischen Tempel nicht nach exakten Maßen sondern nach einer grundlegenden Idee gebaut hätten. Diese bestimmt den Charakter des Gebäudes und erzeugt, durch die Synthese von Material und Form sowie von Funktion und Ästhetik die sinnliche wahrnehmbare Harmonie.

Anders als bei dem Verhältnis von Material und zweckmäßiger Formgebung gibt es für den Bereich des Charakterbegriffs und der Schönheit in Goethes Baukunst-Aufsatz einige kontroverse Forschungsbeiträge. Krufft<sup>1443</sup> und mit ihm Beyer<sup>1444</sup> möchten etwa, dass Goethes Rückgriff auf den Charakterbegriff im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz wiederum auf eine Kenntnis der französischen Architekturtheorie, besonders von Laugier, Boullées und Durands Werken, zurückzuführen sei.

Dass der wohl nur geringe Einfluss Laugiers auf Goethe schwer nachzuweisen und bestenfalls auf die voritalienische Zeit zu begrenzen ist, wurde schon erwähnt. Von Etienne- Louis Boullée hat Goethe zu diesem Zeitpunkt ebenso wenig Kenntnis wie von Nicolas Durand. Letzteren lernt Goethe erst nach 1816 während der gemeinsamen Studien mit dem Durand-Schüler Coudray kennen. Erstaunlicherweise erwähnt Krufft nicht den jüngeren Blondel als mögliche Einflussquelle, obwohl gerade dieser die Theorie der „architecture parlante“ mit ihrer

---

<sup>1438</sup> Stieglitz, Christian Ludwig: Geschichte der Baukunst der Alten, Leipzig 1792, S. 209f.

<sup>1439</sup> Stieglitz, Christian Ludwig: Geschichte der Baukunst der Alten, Leipzig 1792, S. 209f.

<sup>1440</sup> Vgl. Kapitel 3.5.3.

<sup>1441</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2 (Brief an Meyer vom 7. Juli 1794).

<sup>1442</sup> Weinlig 1782, 2. Band, S. 37.

<sup>1443</sup> Vgl. Krufft 1982, S. 287.

<sup>1444</sup> Vgl. Beyer 2001, S. 23f.

Charakterlehre propagiert hat.<sup>1445</sup> Doch ist es für das Jahr 1795 gar nicht mehr nötig auf die französische Architekturtheorie und deren Charakterbegriff zurückzugreifen, um einen möglichen Einflussfaktor auf Goethes Architekturtheorie zu ermitteln. Neben Hirt und Stieglitz hat sich zuvor Sulzer in seiner ‚Theorie der Schönen Künste‘ bereits mit dem Charakterbegriff auseinandergesetzt. Auch Sulzer sieht im Charakteristischen den *„Haupttheil der Kunst“*<sup>1446</sup>. Für die Baukunst, bei der Zweckmäßigkeit und Ästhetik ineinander greifen müssen, bedeutet das für Sulzer:

*„Hieraus folget, daß ein Gebäude nicht anders, als in Rücksicht auf das, was es auch ohne die Kunst seyn würde, müsse beurtheilet werden. Man kann es nicht blos wie eine schöne Form ansehen; es ist allemal ein Werk zu gewissem Behuf bestimmt. Will man es als ein Werk der Kunst und des Geschmacks beurtheilen, so kömmt es nicht darauf an, ob es überhaupt eine schöne Form sey, sondern ob es bey den wesentlichen Eigenschaften, die es, außer der Kunst betrachtet, haben soll, auch schön genug sey. Derjenige ist ein guter Baumeister, der die wesentliche Absicht, in welcher das Gebäud aufgeführt wird, vollkommen erreichen, zugleich aber dem Werke jede ihm zukommende Schönheit geben kann. Vor allen Dingen muß also jedes Gebäude seinem Endzweck gemäß angelegt seyn.*

[...]

*Man kann überhaupt diese und andre hieher gehörige Anmerkungen in die allgemeine Regel zusammen fassen, daß jedes Gebäude, sowohl in seinen wesentlichen, als zufälligen Theilen, seinen Charakter behaupten und seinen Zweck anzeigen, zugleich aber in seiner Art gut in die Augen fallen, und überall gute Verhältnisse, Geschmack, Festigkeit und angewandten Fleiß an den Tag legen müsse.“*<sup>1447</sup>

Architektonische Schönheit immer unter dem Aspekt der Zweckmäßigkeit zu betrachten, ist, ebenso wie die Bedeutung des Gebäudecharakters im Zusammenhang mit Funktionalität und Ästhetik zu sehen, auch Goethes Ansicht gewesen. Und da Goethe in Italien, während seines Besuchs bei Phillip Hackert, seine früheren Ressentiments gegenüber Sulzer aufgegeben hat,<sup>1448</sup> ist es durchaus möglich, dass er die entsprechenden Artikel in Sulzers Wörterbuch mit Gewinn gelesen hat.

Des Weiteren konstatiert Kruft eine inhaltliche Nähe zu der 1785 anonym erschienenen Schrift ‚Untersuchungen über den Charakter der Gebäude‘.<sup>1449</sup> Obwohl die Autorschaft bis heute ungeklärt ist, besteht durchaus die Möglichkeit, gerade wenn sich Krufts Annahme, dass der Autor der Dessauer Baumeister Freiherr von Erdmannsdorff sein könnte,<sup>1450</sup> bestätigt, dass Goethe diese Schrift gekannt hat. Zumindest die inhaltlichen Parallelen sind unbestreitbar. Auch in den ‚Untersuchungen...‘ steht, dass architektonische Schönheit stets auf den jeweiligen Nutzen zu beziehen sei<sup>1451</sup> und dass es, um einem Gebäude einen bestimmten Charakter zu verleihen, nicht auf das exakte Maß ankomme, sondern dass vielmehr die verwendeten

---

<sup>1445</sup> Vgl. Freigang, Christian: Jacques- Francois Blondel, in: Architekturtheorie, Köln 2006, S. 172 – 183, S. 174.

<sup>1446</sup> Sulzer 1994, 1. Band, S. 454 („Charakter“).

<sup>1447</sup> Sulzer 1994, 2. Band, S. 313 („Gebäud“).

<sup>1448</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11728.

<sup>1449</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 287f.

<sup>1450</sup> Vgl. Untersuchungen über den Charakter der Gebäude, Nördlingen 1986, im Vorwort von Kruft geäußert.

<sup>1451</sup> Vgl. Untersuchungen 1986, S. 124.

Proportionen die gewünschte Wirkung im Betrachter hervorbringen müssen.<sup>1452</sup> Diese psychologisch motivierte Proportionslehre ähnelt auf gewisse Weise Goethes Bemerkung, dass durch sinnliche Wahrnehmung der Proportionen der Charakter, als das Kriterium der Kunst, erkannt werden kann. Des Weiteren steht in den ‚Untersuchungen...‘, dass *„jedes Gebäude [...] ein körperliches Symbol von den Bedürfnissen des Menschen“*<sup>1453</sup> ist. Das ist gewissermaßen eine Umschreibung der oben ausgeführten Interpretation, dass ein architektonisches Kunstwerk funktional und gleichzeitig ästhetisches Symbol dieser Funktion sein muss und damit auf eine zugrunde liegende Idee verweist.

Auch wenn Goethe in seinen Studien zum zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz seine eigenen Wege geht, sind mögliche Einflussfaktoren bestimmbar, welche jedoch nicht zwangsweise auf die französische Architekturtheorie verweisen, sondern durchaus im deutschsprachigen Raum verortet werden können.

In diesen thematischen Zusammenhang gehört auch der Einfluss Friedrich Schillers, den Alste Horn-Oncken bereits ausführlich untersucht hat.<sup>1454</sup>

Während Goethe wohl mit seinem ersten Entwurf des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes Schiller in Jena besucht und mit diesem über den Inhalt seiner Baukunststudien spricht, berichtet Schiller in einem Brief vom 9. November 1795 an Wilhelm von Humboldt über diese Diskussionen.<sup>1455</sup>

Diesem Brief ist zu entnehmen, dass Goethe zu diesem Zeitpunkt noch induktiv vorgegangen ist und direkt vom architektonischen Element, konkret: von der Base, der Säule bzw. Wand und dem Dach, die Gesetze der Baukunst herleiten will.<sup>1456</sup> Wie Horn-Oncken konstatiert, drehen sich die eigentlichen Diskussionen dann im Folgenden um die Frage, wann ein Bauwerk zum Kunstwerk wird.<sup>1457</sup> Schiller versteht Goethe so, dass schöne Architektur nur als Idee existieren könne und die reale Baukunst stets nur versucht, sich diesem Ideal so weit wie möglich anzunähern.<sup>1458</sup> Aufgrund der zu beachtenden funktionalen Ansprüche, dem ein reales Bauwerk genügen müsse, kann es deshalb, auch wenn der Architekt wie der Dichter für den *„Ideal-Menschen“*<sup>1459</sup> arbeitet, immer nur Annäherungen geben. Horn-Oncken hat bereits auf die inhaltliche Differenz, die zwischen Goethes und Schillers Idee-begriff in diesem Falle herrscht, hingewiesen. Während Goethe mit der Idee einer Konzeption des Typus nachgehe<sup>1460</sup> und stets die Wirklichkeit im Auge habe, richte sich Schillers Auslegung durch Abstraktion der Bedürfnisse auf das Nichtrealisierbare.<sup>1461</sup> Schillers weitere Ausführungen im gleichen Brief lassen den Unterschied im Verständnis dieses architekturtheoretischen Sachverhalts noch

---

<sup>1452</sup> Vgl. Untersuchungen 1986, S. 43.

<sup>1453</sup> Untersuchungen 1986, S. 17.

<sup>1454</sup> Vgl. Horn-Oncken 1967, 1. Kapitel.

<sup>1455</sup> Vgl. Kapitel 3.5.4.

<sup>1456</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28087.

<sup>1457</sup> Vgl. Horn-Oncken 1967, S. 10.

<sup>1458</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28087.

<sup>1459</sup> Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28087.

<sup>1460</sup> Vgl. dazu auch: Jürgensen 1968, S. 135.

<sup>1461</sup> Vgl. Horn-Oncken 1967, S. 15.

deutlicher hervortreten. Dort schreibt er nämlich, dass sich bei einem schönen Gebäude der Gattungsbegriff über den Ortbegriff behauptet habe und dadurch den Menschen in einen unbeschränkten Zustand versetze und ihn somit ästhetisch rühre.<sup>1462</sup> Ähnliche hatte sich Schiller schon in seinen Schriften ‚Über das Pathetische‘<sup>1463</sup> und ‚Über den Gartenkalender‘<sup>1464</sup> geäußert. Auch wenn Schiller auf diese Art mehr seine ehemaligen Kantstudien mit einfließen lässt, als dass er Goethe versteht, denn auch Kant hat in seiner ‚Kritik der Urteilskraft‘ die schöne Baukunst allein in der Zeichnung, also in der reinen, abstrakten Form, und nicht in der Realisierung und in Abhängigkeit von funktionalen Aspekten gesehen,<sup>1465</sup> taucht der Begriff Idee bei Goethe erst nach seinem Jenabesuch im architekturhistorischen Teil des ‚Baukunst‘-Aufsatzes auf. Dabei hat Goethes Typus-Idee-begriff sicherlich einige Gemeinsamkeiten mit Schillers architektonischem Gattungsbegriff; allerdings ist das metaphysisch begründete Bestreben, den Menschen durch die Kunst in einen Zustand der Freiheit zu versetzen, für Goethe zu diesem Zeitpunkt und für den Bereich der Baukunst von weit geringerem Interesse als für Schiller.

Doch haben die Diskussionen mit Schiller ihn offensichtlich zu mehr metaphysischer Strenge angeregt; denn sowohl die neue Komposition der Begriffe im ersten Teil des Aufsatzes als auch die Einführung des Idee-begriffs, um das Verhältnis von Funktion, Charakter und Proportionslehre näher zu bestimmen, können als Nachwirkungen dieser Diskussionen interpretiert werden.<sup>1466</sup> Damit wäre der Einfluss Schillers auf Goethes Architekturtheorie um 1800 von weit größerer Bedeutung als er sich auf den ersten Blick durch die diversen begrifflichen Missverständnisse darstellt.

1801 hält sich Goethe in Pyrmont<sup>1467</sup> auf und besichtigt dort das Franziskanerkloster. Seine Bemerkung, dass dieses Gebäude allein durch seine Form als sehr alt anzusehen sei, da es in seiner Erscheinung ganz Funktion und somit reiner Ausdruck „*uranfänglicher*“<sup>1468</sup> Bedürfnisse sei, kann als ein Rückgriff auf die architekturtheoretischen Studien interpretiert werden. Es stellen sich unweigerlich gedankliche Zusammenhänge zur reinen Zweckarchitektur der

---

<sup>1462</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28088.

<sup>1463</sup> Vgl. Schiller 1955, Band 5, S. 233:

*„Wir nennen ein Werk der Architektur gemein, wenn es uns keine andre als physische Zwecke zeigt; wir nennen es edel, wenn es, unabhängig von allen physischen Zwecken, zugleich Darstellung von Ideen ist.“*

<sup>1464</sup> Vgl. Schiller 1955, Band 5, S. 478:

*„Beide Künste [Gartenkunst und Baukunst] entsprechen in ihrem ersten Ursprunge einem physischen Bedürfnis, welches zunächst ihre Formen bestimmt, bis das entwickelte Schönheitsgefühl auf Freiheit dieser Formen drang, und zugleich mit dem Verstande der Geschmack seine Forderungen machte. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, sind beide Künste nicht vollkommen frei, und die Schönheit ihrer Formen wird durch den unnachlässlichen physischen Zweck jederzeit bedingt und eingeschränkt bleiben.“*

<sup>1465</sup> Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Wiesbaden 2003, S. 690:

*„In der [...] Baukunst [...] ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht.“*

<sup>1466</sup> Die Übernahme der von Schiller gebrauchten Philosophiebegriffe gesteht Goethe in seinem Aufsatz ‚Einwirkung der neuern Philosophie‘ später selbst ein [Vgl. Goethe: Werke – Hamburger Ausgabe, 1998, Band 13, S. 29].

<sup>1467</sup> Vgl. Kapitel 3.5.3.

<sup>1468</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Tag- und Jahreshfte“, S. 12812f.

Etrusker im zweiten und zur Formdefinition des dorischen Holztempelbaus im ersten ‚Baukunst‘-Aufsatz ein.

Ein ähnliches Erlebnis war die vier Jahre später unternommene Besichtigung des Halberstädter Doms.<sup>1469</sup> Hier hat Goethe die typische Wirkung christlicher Kirchen, wie sie ihm aus Speyer und Italien her bekannt waren, konstatiert, obwohl zu diesem Zeitpunkt das Bauwerk bereits seiner eigentlichen Funktion beraubt ist. Eine ähnliche Wirkung hatte Goethe zuvor bereits in Paestum erfahren, als er sich bemüht, die formgebende Funktion nachzuempfinden, um die ästhetische Form der Tempel akzeptieren zu können. Offensichtlich kann aber auch umgekehrt der Charakter eines Gebäudes als ästhetisches Symbol der funktionalen Benutzung zurück auf die eigentliche formgebende Funktion verweisen. Goethe hat dieses Zusammenspiel von innerer Zweckerfüllung und ästhetischer Befriedigung in seinen ‚Tag- und Jahresheften‘ unter dem Jahr 1803, wie bereits zitiert,<sup>1470</sup> als die Totalwirkung bezeichnet und diese das „*Dämonische*“<sup>1471</sup> genannt, dem ungeachtet des zuvor benötigten Aufwandes stets gehuldigt würde. Das Dämonische ließe sich nun als das Hervorleuchten der hinter dem realen Objekt versteckten architektonischen Idee interpretieren, oder nach Schiller als das Hervortreten des Gattungsbegriffes vor dem Ortbegriff bezeichnen; wobei es unerheblich ist, ob die jeweilige Zweckerfüllung aktuell real ist oder nicht, da die auf der ursprünglichen Idee basierenden Synthesen von Material und Form, sowie von formgebender Funktion und formvervollkommnender Ästhetik auf die fehlenden Elemente verweisen. Die einzige Voraussetzung ist hierbei, dass dem realen Gebäude tatsächlich eine architektonische Idee in Materialität und Zweck zugrunde liegt.

#### 4.2.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes

Ein Jahr vor der Diskussion zwischen Goethe und Schiller über den Ideebegriff in der Baukunst fand ein ähnliches Streitgespräch zwischen beiden statt – damals ging es jedoch um Goethes Metamorphosenlehre und damit verbunden um die allgemeingültige Definition einer Idee. Somit entspringt auch der für diese Teiluntersuchung wichtige Idee-Begriff Goethes zunächst den naturwissenschaftlichen Studien und gelangt dann, durch die von Schiller angeregten und geförderten „*philosophischen Anlagen*“<sup>1472</sup> Goethes – wie er es später selbst einmal gesteht – in seine Kunsttheorie.

Irgendwann zwischen dem 14. und 23. Juli 1794, einen Monat nachdem Schiller Goethe zur Mitarbeit an den ‚Horen‘ eingeladen hatte, treffen sich die beiden Dichter auf einer Vorlesung der ‚Naturforschenden Gesellschaft‘ in Jena. Als sie das Gebäude verlassen, sind beide in eine

---

<sup>1469</sup> Vgl. Kapitel 3.5.3.

<sup>1470</sup> Vgl. Kapitel 3.5.2.

<sup>1471</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Tag- und Jahreshefte“, S. 12875.

<sup>1472</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 406, Hier in den Paralipomena, in der ersten Aufsatzversion ‚Glückliches Ereignis‘ gehörte das zum Originaltext.

zunächst naturwissenschaftliche Diskussion vertieft. Es ist das erste Gespräch zwischen den Dichtern, welches über die formalen Höflichkeiten hinausgeht.<sup>1473</sup> In dem Aufsatz ‚Glückliches Ereignis‘<sup>1474</sup> berichtet Goethe später davon.

Bei Schiller angekommen, wird die Diskussion fortgesetzt, und Goethe stellt seine ‚Metamorphose der Pflanzen‘, wie er sie vier Jahre zuvor veröffentlicht hat, vor. Dabei zeichnet er auch seine „Urpflanze“, um das Gesagte zu unterstreichen. Schiller entgegnet nun, dass diese Urpflanze keinen Erfahrungswert haben könne, da sie im philosophischen Sinne eine Idee sei.<sup>1475</sup> Woraufhin Goethe etwas pikiert antwortet, dass es ja schön sei, dass auch er Ideen habe und sie darüber hinaus sogar mit Augen sehen könne!<sup>1476</sup>

In seinem Bericht vermerkt Goethe, dass genau an dieser Stelle der Diskussion der Trennungspunkt zwischen ihm und Schiller auf das Deutlichste hervorgetreten sei.<sup>1477</sup> Er spricht hierbei auch von „*Geistesantipoden*“<sup>1478</sup>.

Die Situation ist klar. Für Schiller ist ganz im kantischen Sinne eine Idee ein Vernunftbegriff, der durch keine Darstellung völlig vorgestellt werden kann.<sup>1479</sup> Ähnlich argumentiert er ja auch ein Jahr später wenn er die schöne Architektur eine Idee nennt, welcher sich die realen Bauten versuchen anzunähern, ohne dass diese Idee jemals erreicht werden könne.<sup>1480</sup>

Goethe hingegen rückt mit seiner Antwort den Ideebegriff in die Nähe des aristotelischen Form-Idee- Gedankens [eidos]. Wieder, so scheint es, eine Reminiszenz an aristotelische Lehren. Der griechische Philosoph definiert mit seinem Eidos zwei Prinzipien. Zum einen steht Eidos als Gegensatz zur Materie für die Form des wahrnehmbaren Einzelwesens. Zum anderen bedeutet Eidos Spezies und umfasst somit alle Einzelwesen derselben Art.<sup>1481</sup> Für den Bereich der technischen Herstellung, wie etwa in den bildenden Künsten, rückt Aristoteles das Eidos des herzustellenden Dinges neben die Entelechie in die Seele des Herstellers. Dies erklärt er am Beispiel des Häuserbauens, welches in ähnlicher Form knapp vierhundert Jahre später auch von Vitruv in seinem ersten Buch angeführt wird.<sup>1482</sup> Bevor nämlich ein Haus gebaut werden könne, muss es bereits gedanklich errichtet sein.<sup>1483</sup> Dieses Eidos des zu bauenden Hauses in der Seele des Baukünstlers ist jedoch nicht nur reine Form, sondern umfasst alles, was zum Akt des

---

<sup>1473</sup> Goethe und Schiller hatten sich seit dem 7. September 1788, dem Tag der ersten Begegnung, mehrfach gesehen; sind aber durch Goethes Reserviertheit nicht weiter ins Gespräch miteinander gekommen.

<sup>1474</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 402 – 407, hier unter dem später gebräuchlichen Titel „Erste Bekanntschaft mit Schiller 1794“ veröffentlicht.

<sup>1475</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 404.

<sup>1476</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 405.

<sup>1477</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 404f.

<sup>1478</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 16, S. 404.

<sup>1479</sup> Vgl. Kant 2004, S. 696 und 769.

<sup>1480</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2.

<sup>1481</sup> Vgl. über die zweifache Bedeutung des Eidos in der Metaphysik: Dae-Ho Cho: Ousia und Eidos in der Metaphysik und Biologie des Aristoteles, Stuttgart 2003, S. 317.

<sup>1482</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 13: „Denn wie in allem, so sind ganz besonders auch in der Architektur diese beiden Dinge enthalten: das Dargestellte und das Darzustellende. Dargestellt wird der vorgestreckte Gegenstand, um den es sich handelt, diesen aber stellt dar die aufgrund wissenschaftlicher Gesetze entwickelte Erklärung.“

<sup>1483</sup> Vgl. Aristoteles 1991, S. 183.

Bauens dazugehört.<sup>1484</sup> Das Eidos wird also zur doppelten Form-Idee und von Aristoteles als das „*Was-es-ist-dies-zu-sein [to ti en einai] jedes Einzelnen und das erste Wesen [proteousia]*“<sup>1485</sup> definiert.

Goethes Bevorzugung der aristotelischen Idee muss nun nicht einmal unbedingt auf ein Studium der entsprechenden Schriften des Philosophen zurückgeführt werden, sondern kann, wie im Folgenden dargestellt wird, aus der Art der Naturbetrachtung hervorgegangen sein.

Beim Anblick der vielfältigen Vegetation in Süditalien im Frühjahr 1787 nimmt Goethe seine naturwissenschaftlichen Studien wieder auf und entwickelt sein Konzept der Urpflanze. In einem Brief vom Juni 1787 an Frau von Stein berichtet der Dichter darüber:

*„Sage Herdern daß ich dem Geheimniß der Pflanzenzeugung und Organisation ganz nah bin und daß es das einfachste ist was nur gedacht werden kann. Unter diesem Himmel kann man die schönsten Beobachtungen machen. Sage ihm daß ich den Hauptpunct wo der Keim stickt ganz klar und zweifellos entdeckt habe, daß ich alles übrige auch schon im Ganzen übersehe und nur noch einige Punkte bestimmter werden müssen. Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt über welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konsequent seyn müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existiren, doch existiren könnten und nicht etwa mahlerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Nothwendigkeit haben.“*<sup>1486</sup>

Goethe erwartet also nicht unbedingt, die Urpflanze als ein reales Geschöpf tatsächlich zu entdecken; vielmehr soll diese ihm ein Basismodell sein, welches in allen Pflanzen als die eigentliche Definition ihrer selbst wieder zu erkennen ist und damit eine Pflanze eindeutig als eine Pflanze bestimmt und von anderen Lebewesen unterscheidet.

Es ist klar, dass, wenn Goethe im Streit mit Schiller nun behauptet, dass er seine so genannte Idee sogar mit Augen sehen könne, er seiner Linie treu bleibt. Schließlich lassen sich für ihn die verschiedenen Merkmale der Urpflanzen-Idee an ganz konkreten Begriffen bzw. Gegenständen festmachen. Zu dieser Zeit bevorzugt Goethe das Blatt, welches alle Organe einer Pflanze, von der Wurzel bis zur Frucht, durch Metamorphose bildet und damit alle Pflanzen als Pflanzen definiert und diese untereinander als Individuen unterscheidet.<sup>1487</sup>

Trotzdem legt Goethe, wohl angeregt von den Diskussionen mit Schiller, den Begriff Urpflanze erst einmal ab. In einem Brief vom August 1816 an den Botaniker und Naturphilosophen Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck schreibt Goethe, dass seine damalige Suche nach der Urpflanze eigentlich eine Suche nach einer Idee bzw. einem bestimmten Begriff gewesen sei. Doch bleibt dieser Ideebegriff ähnlich dem aristotelischen Eidos immer an die Realität bzw. an reale Objekte geknüpft. In seiner Morphologie schreibt Goethe 1817 dazu:

*„Hiebei fühlte ich bald die Nothwendigkeit einen Typus aufzustellen, an welchem alle Säugetiere nach Übereinstimmung und Verschiedenheit zu prüfen wären, und wie ich*

---

<sup>1484</sup> Vgl. Dae-Ho Cho 2003, S. 79.

<sup>1485</sup> Aristoteles 1991, S. 177.

<sup>1486</sup> Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 4151.

<sup>1487</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Die Metamorphose der Pflanzen“, S. 8901.

*früher die Urpflanze aufgesucht, so trachtete ich nunmehr das Urtier zu finden, das heißt denn doch zuletzt: den Begriff, die Idee des Tiers.*<sup>1488</sup>

So wie Goethe seinen naturwissenschaftlichen Idee-begriff als Typus verstanden wissen will, der eine bestimmte Art definiert und von anderen unterscheidbar macht, ist auch sein Baukunst-Idee-begriff zu verstehen. Es ließe sich also schlussfolgern, dass die alten Griechen ihre dorischen Tempel alle nach einem „Urtempel“ erbaut hätten, welcher genau die Merkmale definiert, die den dorischen Tempel von anderen Tempeln und Gebäuden unterscheidet.<sup>1489</sup> Im Gegensatz zu Schillers Ansichten ist diese Urtempel-Idee jedoch sinnlich erfahrbar und wird eher durch Betrachtung bzw. Begehung verschiedener Gebäude erkannt als durch Auflistung von abstrakten Proportionssystemen.

Nachdem Goethe also, angeregt durch Schiller, den Idee-begriff 1794 in seine naturwissenschaftlichen Studien und 1795 in seine Baukunstbetrachtungen übernommen hat, überträgt er ihn auch in seine allgemeine Ästhetik, wie in der ‚Einleitung in die Propyläen‘ am Beispiel der Plastik<sup>1490</sup> oder in den ‚Maximen und Reflexionen‘ zu sehen ist,<sup>1491</sup> wobei Goethe immer wieder auf das harmonische Grundverhältnis von Kunst – Natur – Idee verweist.<sup>1492</sup>

In seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz deutet Goethe an, dass die zugrunde liegende Idee eines Gebäudes am konkreten Beispiel erkannt werden kann, wenn Funktionalität und Ästhetik sich im Einklang befinden.<sup>1493</sup>

Diese als Charakter bezeichnete Synthese aus Zweckmäßigkeit und Schönheit ist ein Grundgedanke Goethes, der sich zuvor auch in anderen Schriften zur Kunst bzw. zur Naturwissenschaft wieder finden lässt und damit den Kreis der Einflussfaktoren über den Rand der Architekturtheorie hinaus erweitert.

Bereits in seinem ersten Münster-Aufsatz befasst sich Goethe mit dem Begriff des Charakteristischen, ohne dass dabei jedoch der Begriff der Funktionalität im architekturtheoretischen Sinn berücksichtigt wird.

Es geht ihm in erster Linie darum, die Gotik als charakteristisch und das Charakteristische als Wahrheit zu definieren, welches wiederum das Attribut einer wirklichen Kunst schlechthin sei.<sup>1494</sup> Im Gegensatz dazu wird die Kunst der Italiener und Franzosen als reine Nachahmung herabgewürdigt, die dadurch nur einen Schein von Wahrheit enthalten würde.<sup>1495</sup>

---

<sup>1488</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Morphologie – Der Inhalt wird bevorwortet“, S. 8899.

<sup>1489</sup> Vgl. Wietek, 1951, S. 41: Auch Wietek vergleicht Urpflanze mit Urhaus in diesem Zusammenhang. Allerdings bezieht er diese Analogie mehr auf das Urhütten- Thema als auch die Tempelidee.

<sup>1490</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Einleitung in die Propyläen“, S. 8426.

<sup>1491</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Maximen und Reflexionen“, S. 8048, 8086, 8201, 8208 und 8214.

<sup>1492</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Maximen und Reflexionen“, S. 8201.

<sup>1493</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1 und 4.2.2.

<sup>1494</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8297.

<sup>1495</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8289.

Das Kriterium der Wahrheit ist für Goethe, dass „*alles zweckend zum Ganzen*“<sup>1496</sup> und dadurch „*notwendig schön*“<sup>1497</sup> sei. Denn nur eine Kunst, die aus dem Wahren und Charakteristischen entstanden sei, könne sich bis hinauf zur wahren Schönheit bilden,<sup>1498</sup> weshalb die groben Holzschnitte Albrecht Dürers oder eben gotische Bauwerke der überfeinerten aber bloß kopierten Kunst der Zeit vorzuziehen seien.<sup>1499</sup>

Auch wenn Goethe hier die Funktionalität noch unberücksichtigt lässt, verbindet er doch schon die Schönheit mit dem Charakterbegriff und lässt diese aus einer qualitativen Entwicklung des zweiten hervorgehen.

In Italien sind für Goethe neben seinen eigenen Studien mit Sicherheit die Gespräche mit Karl Philipp Moritz während seiner beiden Romaufenthalte für dieses Thema von Belang.

Moritz hatte zwar vor und nach seiner Begegnung mit Goethe grundsätzlich das Nützliche und das Schöne als gänzlich entgegengesetzt bezeichnet - beide würden sich nur in der Art des Angenehmen ähneln<sup>1500</sup> - jedoch im Bereich der Baukunst macht er seit der Italienreise eine Ausnahme. Offensichtlich hat Goethe seinen Gesprächspartner für diesen Bereich der Kunst zu interessieren gewusst<sup>1501</sup> und gleichzeitig von Moritz` Fähigkeit, Gedanken aus Kunstbetrachtungen schnell theoretisch schematisieren zu können, profitiert.

In den vielen kleinen Schriften, die Moritz nach seiner Italienreise veröffentlicht ist dieses gegenseitige Geben und Nehmen, vergleicht man zusätzlich dazu den ersten ‚Baukunst‘-Aufsatz von Goethe, gut nachvollziehbar. Moritz erklärt, dass ein Gebäude nicht nur mit Wohlgefallen bewohnt sondern auch mit Wohlgefallen angesehen werden will.<sup>1502</sup> Dieses Wohlgefallen entstehe, wenn sich „*edle Zweckmäßigkeit*“<sup>1503</sup> mit einem „*schöne[n] Ebenmaß*“<sup>1504</sup> verbindet. Als ein negatives Beispiel hierfür gilt Moritz die Trajanssäule in Rom, die bei aller Proportion und Ausschmückung nicht gefallen könne, da sie unzweckmäßig sei, denn sie trage nichts weiter als sich selbst.<sup>1505</sup> Dagegen sei eine korinthische Säule in einem Gebälk das denkbar schönste, weil sie, in dem sie ihren eigentlichen Zweck des Tragens, durch die schlanke Proportion und das scheinbar widersprüchliche Kapitell aus Akanthusblättern, zu übertreffen

---

<sup>1496</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8295.

<sup>1497</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8287.

<sup>1498</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8296f.

<sup>1499</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8298f.

<sup>1500</sup> Vgl. Moritz: Werke, 1981, Band 1: Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten (1785), S. 195 ff., Über die bildende Nachahmung des Schönen (1788), S. 248, Grundlinien zu einer künftigen Theorie der schönen Künste (1789), S. 299, Der Dichter im Tempel der Natur (1793), S. 322.

<sup>1501</sup> Auf Goethes Rat hin nimmt auch Moritz bei Verschaffelt in Rom Perspektiv- und Architekturunterricht. Vgl. Moritz` Brief vom 7. Juni 1788 an Goethe, in: Eybisch, Hugo: Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie, Leipzig 1909, S. 230 – 233.

<sup>1502</sup> Vgl. Moritz, Karl Philipp: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, Nördlingen 1986, S. 4.

<sup>1503</sup> Moritz 1986, S. 76.

<sup>1504</sup> Moritz 1986, S. 77.

<sup>1505</sup> Vgl. Moritz 1981, Band 1, Reisen eines Deutschen in Italien, S. 163.

scheint, in sich selbst vollendet sei und damit die ursprüngliche Zweckmäßigkeit vergessen mache.<sup>1506</sup>

Auch für Moritz ist die Schönheit der Architektur in der zweckmäßigen Form zu suchen. Sie muss diesen Zweck jedoch – im Gegensatz zu Schillers und Kants Argumentationen – auch erfüllen, um als schön bezeichnet werden zu können. Wieder schwingt der Begriff der Wahrheit mit, ohne explizit genannt zu werden. Ist die Form darüber hinaus derart gestaltet, dass sie den ursprünglichen und tatsächlichen Zweck vergessen macht, dann wird sie gewissermaßen zum rein ästhetischen Symbol ihrer Funktionalität.

Während Moritz unter der Sonne Roms versucht, seine neuen Baukunsterfahrungen in eine allgemeine Ästhetik einzugliedern und am Abend mit Goethe darüber zu diskutieren, beschäftigt sich jener mit der Plastik. Dabei entdeckt Goethe, so schreibt er später in seiner ‚Italienischen Reise‘, dass in der Form der menschlichen Gestalt Zweckmäßigkeit, Proportionalität, Charakter und Schönheit eingeschlossen sei.<sup>1507</sup> Das ist im Prinzip, ähnlich der wenige Wochen zuvor entwickelten Urpflanzen-Konzeption, das Erkennen des aristotelischen Eidos in der Menschengestalt.

Beide Gedankenstränge, das Eidos als zugrunde liegende Typus-Idee und Formvorlage und die Schönheit eines realen Objekts als einer Verbindung von Zweckmäßigkeit und Ebenmaß, vereint Goethe sieben Jahre später, im August 1794, in seinem naturwissenschaftlichen Aufsatz ‚Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne‘,<sup>1508</sup> den er an Schiller zur Fortsetzung ihrer Diskussionen schickt.

Die Glieder aller Tiere, so Goethe, seien derart gebildet, dass das ganze Tier sein Leben und seine Art erhalten könne. So gesehen wären alle Tiere vollkommen auch wenn es hässliche gäbe.<sup>1509</sup> Diese Hässlichkeit entstünde, wenn die Gliedmaßen nur einem Zweck dienen würden und das Tier so nur auf eine beschränkte Weise sein Dasein äußern könne. Es sei zwar trotzdem vollkommen, aber eben nur innerlich schön.<sup>1510</sup>

Äußerliche Schönheit entsteht hingegen, wenn ein Tier seine Gliedmaßen zusätzlich für scheinbar zwecklose Handlungen benutzen könnte und würde.<sup>1511</sup> Die äußerliche Schönheit eines Tieres sei somit nicht von der konkreten, exakten Proportionierung sondern von der Freiheit, seine Glieder bewegen zu können, abhängig.<sup>1512</sup>

Hier werden das Eidos, die zweckmäßige und damit vollkommene und wahre Urform einer jeden Tierart, und die Schönheit, die durch das Vergessen der ursprünglichen und einfachen Zweckmäßigkeit entsteht, von Goethe miteinander verbunden.

---

<sup>1506</sup> Vgl. Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden, Frankfurt am Main 1997, Band 2, Sind die architektonischen Zierraten in den Verschiedenen Säulenordnungen willkürlich oder wesentlich?, S. 1006.

<sup>1507</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 12289.

<sup>1508</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 13, S. 21 – 23.

<sup>1509</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 13, S. 21.

<sup>1510</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 13, S. 21.

<sup>1511</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 13, S. 21.

<sup>1512</sup> Vgl. Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe 1998, Band 13, S. 21f.

Auch wenn das von Moritz stammende Vergessen der ursprünglichen Zweckmäßigkeit nicht direkt in Goethes Architekturtheorie des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes, denn dort ist Zweckmäßigkeit auf allen Ebenen die erste Bedingung, eingeht, ist es zu der ein Jahr später postulierten Verbindung von Funktionalität und Ästhetik auf der Basis einer charakteristisch-wahren Typus-Idee gedanklich nicht mehr weit. Denn ein Haus, welches allen funktionalen Ansprüchen genügen würde, könnte durchaus schon als vollkommen bezeichnet werden. Bei einem Haus, das darüber hinaus auch noch schön sein bzw. künstlerische Qualitäten haben sollte, müsste die zuvor bereits als vollkommen bezeichnete Form dahingegen variieren, dass es den Anschein hat, als wären diese Proportionen nicht zwingend, obwohl sie es aufgrund der zugrunde liegenden Typus-Idee natürlich sind. Dadurch wird, verfolgt man den Gedanken nach Goethes Art weiter, die Freiheit in der Ästhetik an die Wahrheit der Materialität und Funktionalität gekoppelt und somit charakteristisch.

#### 4.2.4 Fazit

Nach den ersten beiden Analysekapiteln stellt sich Goethes Architekturtheorie folgendermaßen dar:

Ein Architekt muss, um bei Erfüllung seines inneren Bildungstriebes ein möglichst vollkommenes Kunstwerk realisieren zu können, zunächst seine Kenntnisse der Materialeigenschaften erweitern und in jedem Material die zugrunde liegende Gestaltbarkeit erkennen können.

Mit diesen gesteigerten Fähigkeiten als Voraussetzung ist er im Anschluss in der Lage über verschiedene Metamorphosenschritte auch die Qualität der zweckbedingten Form zu steigern, indem er neben der Erfüllung funktioneller Aspekte die zugrunde liegende Typus-Idee erkennt und diese als ästhetische Qualität in seinen Entwurf integriert und dadurch ein Gebäude zum Kunstwerk erhebt.

Goethes „Eidos“ ist als Typus oder Urbild zu verstehen, welches die ursprüngliche, vollkommene und charakteristische Formvorlage anhand grundsätzlicher und unwandelbarer Eigenschaften vorgibt.

Gelingt es dem Künstler nun in seinem Entwurf, Kraft seiner erworbenen Fähigkeiten, dem erkannten Typus nicht nur in zweckbedingter sondern auch in sinnlich harmonischer Sicht zu entsprechen, wird das Gebäude ein Kunstwerk, welches eine bestimmte Funktion erfüllt und darüber hinaus ästhetisches Symbol dieser Funktion ist.

Wird dieses Kunstwerk nun als ein ästhetisches Symbol betrachtet, tritt es für den Betrachter aus dem funktionellen Zusammenhang heraus, ohne dass dabei die ursprünglich funktionelle Form ihren Charakter verliert.

Wie sich Goethe diese ästhetische Wechselwirkung zwischen Objekt und Subjekt nun vorgestellt hat, wird im Folgenden untersucht.

### 4.3 Untersuchung des Zusammenhanges von Raumwahrnehmung und sinnlicher Harmonie

Mit seinen Ausführungen zur architektonischen Raumwahrnehmung wechselt Goethe seine Perspektive von der produktiven zur rezeptiven Sicht der Architektur als Kunst.

Die Untersuchung beginnt wiederum mit der Analyse der entsprechenden Passagen im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz. Dort führt Goethe drei, scheinbar vitruvianisch beeinflusste, Kategorien zur ästhetischen Beurteilung ein. Während die ersten beiden Kategorien, Materialität und Funktionalität, den vorhergehenden Aussagen angeschlossen sind, entwickelt Goethe mit der Bewegung durch den Raum als dem ersten architektonischen Sinn die eigentlich subjektive und in der Geschichte der Architekturtheorie völlig neue Komponente in der Beurteilung schöner Architektur.

Im zweiten Schritt werden zwei Grundgedanken im frühen Werk Goethes verfolgt, die auf die inhaltlich verdichteten Aussagen im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz hinzufügen scheinen. Zum einen ist das Prinzip des „Dämmerigen“, wie es Goethe seit dem ersten Münster-Aufsatz immer wieder verwendet, von Interesse, da hierdurch der erste Schritt durch Reduktion des visuellen Sinnes vom stilabhängigen Zierrat zur Kunst der architektonischen Massen und Flächen erfolgt. Zum anderen werden Goethes Erfahrungen mit der Bewegung durch den Raum im Wechselspiel mit dem visuellen Sinn bei verschiedenen Architekturbetrachtungen und Architekturreflexionen untersucht. Darüber hinaus wird mögliche beeinflussende Literatur der Architekturtheorie hinzugezogen, wobei besonders einige Artikel aus Sulzers ‚Theorie der Schönen Künste‘ beachtenswert sind.

Abschließend werden zwei nichtarchitekturtheoretische Themenstränge untersucht, die dennoch als Einflussfaktoren auf die Raumbewegung von Interesse sind. Zunächst werden Goethes Bemerkungen über den Tanz und die schöne Bewegung analysiert. Die daraus resultierende Feststellung, dass Musik bzw. Tanz und Baukunst eine gemeinsame „mathematische Sprache“ sprechen und im Unterbewusstsein des Rezipienten mit selbigen kommunizieren, führt auf Goethes Spinozastudien. So, wie bei den produktiven Aspekten auf aristotelische Lehren als Erklärungswerkzeug zurückgegriffen werden konnte, bietet sich nun die Lehre Spinozas an. Dabei stellt sich heraus, dass der Mensch durch ein geistig-unbewusstes Messen und Wägen die Welt wahrnimmt und stets versucht ist, durch diesen Vorgang mit einem Gebäude, wenn er es ästhetisch beurteilen will, in einen harmonischen Einklang zu gelangen.

#### 4.3.1 Raumwahrnehmung und sinnliche Harmonie im ‚Baukunst‘-Aufsatz (1795)

Während sich Goethes Ausführungen über die Verzahnung von Material und zweckmäßiger Formgebung und über die charakteristische Verbindung von Funktionalität und Schönheit nach einer ursprünglichen Typus-Idee in seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz überwiegend an den Produzenten, also an den Künstlern, ausrichten, wendet er sich mit seinen Gedanken über Raumwahrnehmung und sinnlicher Harmonie, die in den hohen Zweck der Baukunst integriert werden, an den Rezipienten. Es findet also auf der Ebene der Baukunst als Kunst ein Perspektivwechsel statt. Damit geht Goethe auf seine eigentliche Intention zurück, denn schließlich ist der Aufsatz mit der Absicht verfasst, „eine Norm für unsere Urteile über Baukunst zu finden“<sup>1513</sup>.

Diese Normen oder Kategorien,<sup>1514</sup> nach denen ein architektonisches Kunstwerk beurteilt werden kann, hängen für Goethe von kunstspezifischen Bedingungen ab. Für die Baukunst bedeutet dies, so Goethe, dass ein Urteil über ein Bauwerk als einem Kunstwerk, immer vom verwendeten Material, vom Zweck und von der „Natur des Sinns, für welchen das Ganze harmonisch sein soll“<sup>1515</sup> abhängt. Diese drei Kategorien erinnern nun stark an Vitruvs grundlegende Forderung nach firmitas, utilitas und venustas. Für Goethe beschreibt diese Begriffstrias jedoch nicht das Wesen der Architektur, sondern sie definiert die Kriterien, nach denen ein Betrachter ein Bauwerk beurteilen kann. Doch dieser scheinbar eindeutige Verweis auf Vitruv findet sich nur in der letzten Aufsatzversion. Denn während im Schema noch keine Beurteilungskategorien aufgezählt werden, sind es im ersten Entwurf vier. Neben den drei Bekannten setzt Goethe noch seine Lehre von der Fiktion als Urteilskriterium.<sup>1516</sup> Obwohl auch in der letzten Aufsatzversion die Fiktionslehre eine Art Urteilskategorie für den Rezipienten darstellt, ist diese Lehre für Goethe offensichtlich auch für den Künstler von so großer Bedeutung, dass sie als Gegenstand des höchsten Zweckes separat abgehandelt wird.<sup>1517</sup>

Die ersten beiden Kategorien, die Materialität und die Funktionalität, werden von Goethe nicht näher erläutert. Offensichtlich sind die vorangegangenen Bemerkungen Erklärung genug. Für die Steigerung der Qualität der Materialverarbeitung sind bereits Beispiele genannt,<sup>1518</sup> und für die Beurteilung der Funktionalität reiche, so Goethe, der „mehr oder weniger gebildete Menschenverstand“<sup>1519</sup> aus. Anders ist es jedoch mit der ästhetischen Kategorie, „der Natur des Sinnes“<sup>1520</sup> auf welchen die auf dem Charakter beruhenden Proportionen wirken. Hierüber entwickelt Goethe einen erstaunlichen Gedankengang:

---

<sup>1513</sup> Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 107.

<sup>1514</sup> So bezeichnet von Beyer 2001, S. 23 und Bisky 2000, S. 72.

<sup>1515</sup> Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1516</sup> Vgl. Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 120.

<sup>1517</sup> Vgl. Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108f.

<sup>1518</sup> Vgl. Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 107.

<sup>1519</sup> Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1520</sup> Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

*„Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten achtthat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten [...]“<sup>1521</sup>*

Die Goetheforschung ist sich im Wesentlichen einig, dass Goethes Bezeichnung des Bewegungssinnes als dem eigentlichen Sinn der Architekturwahrnehmung ein absolutes Novum in der Architekturtheorie darstellt<sup>1522</sup> und sogar Einsichten der modernen Kunstwissenschaften vorweg nimmt.<sup>1523</sup> Nur Kruft fügt ergänzend hinzu, dass diese „*physiologisch-psychologische*“<sup>1524</sup> Position bei aller Neuheit auf eine längere französische Ahnenreihe zurückblicke; als Beispiel nennt Kruft den französischen Architekten und Autoren Nicolas de Camus de Mezieres. Obwohl durchaus inhaltliche Gemeinsamkeiten bestehen, kannte Goethe - nach John Hennig - von de Camus jedoch nur ein Werk über die Festigkeit von Holz, welches er für seine naturwissenschaftlichen Studien genutzt haben soll.<sup>1525</sup> In den Tagebüchern, Briefen und Gesprächsaufzeichnungen findet sich darüber hinaus nicht eine Bemerkung, die darauf hindeutet, dass Goethe sich tiefer gehend mit de Camus beschäftigt hätte.

Neben der allgemeinen Feststellung der Neuartigkeit gibt es einige interessante Erklärungsversuche, wie diese Bevorzugung des Bewegungssinnes vor dem visuellen Sinn zu erklären sei. Für Ewald handelt es sich hierbei um eine architekturenspezifische Form der Steigerung vom Visuellen zur mechanischen Bewegung,<sup>1526</sup> also schlicht um eine Hierarchie der Sinne. Für Liess sind die beiden Sinne nahezu gleichwertig zu sehen, nur dass architektonische Formen gegenüber anderen Kunstprodukten neben der Befriedigung des visuellen Sinnes auch ein „*Gefühl für Körperlichkeit analog zur menschlichen Physis*“<sup>1527</sup> erregen würden. Eine umfassende und schlüssige Interpretation zu diesem Aspekt hat Bisky geliefert: die Architektur sei für Goethe eine raumgestaltende Kunst, die durch Organisation von Bewegungsabläufen die zeitliche Dimension mit einbeziehe – gewissermaßen vierdimensional wird. Räume, Grenzen und Gegenstände werden so in einer Abfolge von Momenten wahrgenommen, die, wenn sie nach bestimmten Gesetzen harmonisch angeordnet sind, eine zusammenhängende Folge ergeben würden.<sup>1528</sup>

Welcher Art diese Gesetze sein sollen, beschreibt Goethe im Folgenden mit einem Gleichnis:

*„[...] 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.“<sup>1529</sup>*

---

<sup>1521</sup> Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1522</sup> Vgl. u.a. Einem 1982, S. 105 und Kruft 1982, S. 287.

<sup>1523</sup> Vgl. u.a. Einem 1972, S. 104.

<sup>1524</sup> Kruft 1982, S. 287.

<sup>1525</sup> Vgl. Hennig, John: Goethes Europakunde, 1987, u.a. S. 119.

<sup>1526</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 396.

<sup>1527</sup> Liess 1985, S. 77.

<sup>1528</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 72f.

<sup>1529</sup> Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

Die nach rhythmischen Gesetzen vollzogenen Tanzbewegungen erwecken, nach Goethe, eine ähnliche bzw. eine gleiche, wie es im Entwurf noch heißt, Empfindung im Menschen wie die Bewegung durch ein wohlgebautes, also funktionales und gleichzeitig sinnlich harmonisches Haus.

An diesem Gleichnis wird zum einen die Zeitkomponente, welche Goethe in seine Architekturästhetik einarbeitet und Bisky folgerichtig interpretiert hat, deutlich. Zum anderen zeigt sich, dass bei aller vorausgesetzten Objektivität der ästhetischen Gesetze, die sinnliche Empfindung rein subjektiv ist. Denn nicht die dem „Betrachter“ verborgenen typusbedingten Proportionsgesetze sind das Schöne, sondern die persönliche Empfindung während man diesen Gesetzen unbewusst nachfolgt ergeben das ästhetische Urteil. An diesem Punkt zeigt sich der Unterschied zwischen Kunst-Produzent und Kunst-Rezipient wie ihn ähnlich auch Karl Philipp Moritz in seinen Schriften vertreten hat.<sup>1530</sup>

Doch warum müssen dem „Betrachter“ die Augen verbunden werden? Im Entwurf heißt es sogar, ein Blinder müsse durch das Haus geführt werden,<sup>1531</sup> um derartige Empfindungen erleben zu können. Goethes Bemerkung: „*worauf man am wenigsten achthat*“<sup>1532</sup> deutet doch lediglich an, dass der visuelle Sinn aus architektonischer Sicht nicht der wichtigste ist?

Aus den vorhergegangenen Analysekapiteln geht hervor, dass die architektonisch sinnliche Harmonie auf einer charakteristischen Proportionierung nach einer bestimmten Typus-Idee beruht. Die ursprüngliche Form entwickelt sich dabei aus der jeweiligen Funktionalität und wird in ihrer Proportionalität immer weiter verfeinert, um den Gesetzen des Eidos auch aus ästhetischer Sicht zu entsprechen. Der „Betrachter“ eines Bauwerks muss nun, um die Schönheit eines Gebäudes beurteilen zu können, den Zusammenhang von Funktionalität und sinnlicher Harmonie, wie er durch das Eidos oder die Idee vorgegeben wird, erkennen. Da Architektur für Goethe eine Raumkunst ist, die Bewegungsabläufe komponiert, liegt es auf der Hand, dass diese Erfahrung nur über den Bewegungssinn zu erlangen ist, da das Visuelle nichts oder nur wenig über die Qualität der ursprünglichen Funktionalität also auch nichts über deren ästhetische Symbolisierung verrät. Außerdem lässt sich das Auge gern von teuren Materialien, vielfältigem Zierrat und visuellen Täuschungen – wie etwa Halbsäulen Säulengänge imitieren würden<sup>1533</sup> – hinreißen, wodurch zwangsweise das ästhetische Urteil verfälscht wird. Das bei der Bewegung durch den Raum entstehende angenehme Gefühl für den eigenen Körper wird so auf die Umwelt zurück übertragen. Wenn Mensch und Gebäude sich dabei im „Einklang“ befinden, ist das Gebäude demnach harmonisch bzw. schön.

---

<sup>1530</sup> Vgl. Moritz. Werke, 1981, Band 1: Über die bildende Nachahmung des Schönen, S. 261. Für Moritz hat das Schöne seinen höchsten Zweck im Entstehen, so dass der einzige Genuss des Schönen nur dem schaffenden Genie vergönnt ist. Alle anderen können nur nachgenießen, in dem sie das Gebildete mit ihrer Einbildungskraft zu umfassen suchen. Goethe unterscheidet zwar nicht in der Qualität des Kunstgenusses zwischen Produzent und Rezipient, doch benennt er verschiedene, Moritz ähnliche Zugangswege zur Kunst.

<sup>1531</sup> Vgl. Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 119.

<sup>1532</sup> Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1533</sup> Vgl. Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 118.

Es bleibt die Frage, warum Goethe seinen „*blinden Tänzer*“<sup>1534</sup> in der endgültigen Version in einen Menschen mit verbundenen Augen verwandelt?

Hierzu wäre zu sagen, dass im Gegensatz zu einem Blinden ein Mensch mit verbundenen Augen immer noch die potenzielle Möglichkeit hat zu sehen. Dadurch wird die von Goethe zuvor angedeutete Hierarchie der Sinne bildhaft in Szene gesetzt, ohne dass auf das Augenlicht verzichtet werden muss. Sowie die Binde abgenommen wird, kann der Betrachter das Kriterium der Materialität, welches ja ebenso wichtig ist, beurteilen und die zuvor gewonnenen Raumeindrücke um visuelle Empfindungen erweitern.

Im Gegensatz zum Architekten muss also der Rezipient mittels der von Goethe genannten drei Kategorien einen analytischen Prozess durchlaufen und die vom Künstler erschaffene Synthese aus Material und Form sowie aus Funktionalität und Schönheit, wie sie am konkreten Gebäude gegeben ist, in die einzelnen Elemente bzw. Metamorphosenschritte zerlegen und zunächst separat bewerten, bevor er ein Gesamturteil fällen kann.

#### 4.3.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften

Die Bewegung durch den Raum als dem ersten architektonischen Sinn kann auf zwei Kerngedanken zurückgeführt werden, welche sich Goethe bis zum Jahr 1795 durch Studium und Erfahrung erarbeitet hat. Zum einen ist es die Bedingung des „Dämmrigen“ als Voraussetzung für ein betont subjektives Urteil über Architektur, wobei hierbei der Kontrast zu den exakten Proportionslehren und der Ausschluss des architektonischen Zierrats durch eine Trübung des visuellen Sinnes von besonderer Bedeutung sind. Zum anderen ist es die Erfahrung der Raumbewegung selbst als einem Sinn zur Beurteilung architektonischer Kunstwerke.

Beide Kerngedanken werden im Folgenden bis zum Jahr 1795, dem Zeitpunkt an welchem beide miteinander im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz verbunden werden, zunächst separat untersucht. Danach wird der Frage Aufmerksamkeit gewidmet, welche Konsequenz Goethes architektonischer Sinn für seine späten Architekturstudien und Architekturbetrachtungen hat.

Bereits in der ersten publizierten Auseinandersetzung mit einem Bauwerk, dem Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘, entwickelt Goethe die Bedingung des „Dämmrigen“ als Gegensatz zu den analytischen Messmethoden der klassizistischen Architekten:

*„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. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, [...]“*<sup>1535</sup>

*„Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Teile zu ganzen Massen*

---

<sup>1534</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 73.

<sup>1535</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8289.

*schmolzen und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen. Da offenbarte sich mir in leisen Ahndungen der Genius des großen Werkmeisters.*<sup>1536</sup>

Durch die Trübung des Visuellen wird die Empfindung weit subjektiver und persönlicher als sie durch das Beurteilen nach exakten Proportionen ist. Dem Betrachter ist es so möglich, eine direkte Beziehung zu dem angeschauten Bauwerk aufzubauen und dadurch, wie durch eine „Offenbarung“, die ursprüngliche Intention, also die eigentliche Idee, des Künstlers zu erraten. Durch das „Dämmrige“ wird die Architektur auf ihre körperlichen Massen reduziert – Osterkamp, der die Bedeutung des „Dämmrigen“ in Goethes Schriften untersucht hat, spricht hierbei auch von der Reduktion auf das Wesentliche.<sup>1537</sup> Die Beurteilung wird dadurch zeitlos, da der stilabhängige Zierrat grundsätzlich nicht von ästhetischer Bedeutung ist. Nur so war es für Goethe möglich, die Gotik, trotz des wegen ihres verschnörkelten Zierrats verachteten Baustils, dennoch plausibel und nachvollziehbar für schön und harmonisch zu halten.

Obwohl sich Goethe nun in seinem ersten Münster-Aufsatz gegen jegliche Prinzipien ausspricht, scheint genau die Bedingung des „Dämmrigen“ für ihn zu einem Prinzip geworden zu sein. Denn sowohl in einer Reisenotiz aus Rom, in welcher sich Goethe Antonio Zucchis Methode, *„Architektur in der Dämmerung zu sehen und sich besonders die Silhouetten zu merken“*,<sup>1538</sup> festhält, als auch in einem Brief vom 3. Februar 1787 an Frau von Stein wird diese Bedingung als Voraussetzung zur Betrachtung der römischen Bauwerke verwendet:

*„Von der Schönheit im vollen Mondschein Rom durchzugehen hat man, ohne es gesehn zu haben, keinen Begriff. Alles Detail, wird von den großen Massen des Lichtes und des Schattens verschlungen und nur die größten allgemeinsten Bilder stellen sich dem Auge dar. Seit 3 Tagen sind die hellsten und herrlichsten Nächte die wir wohl genoßen haben.*

*Einen besonders schönen Anblick gab uns das Colisee. Es wird Nachts zugeschloßen, ein Eremitte wohnt an einem Kirchelchen drinne, und Bettler nisten sich in die zerfallnen Gewölbe. Sie hatten, scheint es, ein Feuer angemacht und eine stille Luft trieb den Rauch erst auf der Arena hin, daß der untere Theil der Ruinen bedeckt war und die ungeheuern Mauern oben drüber heraus sahen. Wir standen an dem Gitter und sahen dem Phänomen zu. Der Mond stand hoch und heiter. Nach und nach zog sich der Rauch durch die Gewölbe, durch die Ruinen Wände und der Mond beleuchtete ihn wie einen Nebel. Der Anblick war köstlich. So muß man das Pantheon, das Capitol beleuchtet sehn. Den Vorhof der Peterskirche und andre große Straßen und Plätze.*<sup>1539</sup>

Es ist nicht zu leugnen, dass dies in direktem Gegensatz zu Goethes pedantischem Messen in Assisi wenige Monate zuvor steht.<sup>1540</sup> Dieser Widerspruch lässt sich nicht erklären; das exakte Vermessen und Notieren des antiken Minervatempels ist jedoch ein Einzelfall geblieben, so dass anzunehmen ist, dass Goethe grundsätzlich gegen diese mathematische Erfassung von Bauwerken ist. Schließlich hat er sich auch im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz gegen das Messen

---

<sup>1536</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8293f.

<sup>1537</sup> Vgl. Osterkamp 2001, S. 155 f.

<sup>1538</sup> Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 14, S. 850f.

<sup>1539</sup> Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Werke: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 4062.

<sup>1540</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

ausgesprochen und von den Proportionen, ähnlich wie Vitruv von der Musiktheorie,<sup>1541</sup> als einer schweren und komplizierten Lehre gesprochen.<sup>1542</sup>

Gerade in Italien könnte sich Goethe für seine Bedingung des „Dämmrigen“ als Voraussetzung für eine subjektive Beziehung zum betrachteten Bauwerk theoretische Bestätigung geholt haben, denn inzwischen, dies wurde bereits ausgeführt, hatte er nichts mehr gegen Prinzipien einzuwenden.

Bei Vitruv konnte er etwa lesen, dass Symmetrie und Proportionen eines Tempels nur gerechtfertigt werden können, wenn diese nach einem ähnlichen Gliederungsgesetz entwickelt worden wären, wie dasjenige, welches einen wohlgebildeten Menschen in seiner Form definiert.<sup>1543</sup> Bereits von Einem hat darauf hingewiesen, dass Goethes Gedanke von der Raumbewegung in dieser Position Vitruvs ihren Ursprung habe.<sup>1544</sup> Denn, und darauf läuft es hinaus, nur durch die Analogie der Proportionen, wie sie Vitruv voraussetzt, ist eine Beurteilung nach Goethes späteren Kriterien möglich. Hätten Mensch und Bauwerk keine grundlegende mathematische Beziehung miteinander, wäre eine subjektive und scheinbar zahlenfreie Beurteilung wie sie durch das „Dämmrige“ aber auch durch die Raumbewegung erfolgt, nicht möglich oder derart beliebig, dass daraus keine Urteilkategorie abgeleitet werden könnte. So ließe sich zum Beispiel Goethes „Vermessen“ des Jupitertempels in Agrigent mit seinem eigenen Körper begründen.<sup>1545</sup> Diesen subjektiven Ausgangspunkt greift auch Moritz auf, wenn er schreibt, dass die Empfindungswerkzeuge dem Schönen das Maß vorschreiben würden.<sup>1546</sup>

Doch die Bedingung des „Dämmrigen“ bezieht sich immer noch, wenn auch abgeschwächt, auf das Visuelle, also auf Massen und Flächen. Erst durch die Entdeckung des Bewegungssinnes eröffnet sich für Goethe der architektonische Raum als dem Wesentlichen der Baukunst zur ästhetischen Beurteilung.

Diesen Bewegungssinn scheint Goethe anfänglich eher intuitiv denn theoretisch entdeckt zu haben. Es ist im Biographie-Kapitel bereits daraufhin gewiesen worden, dass der zweite Münster-Aufsatz ‚Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe...‘ nach einem Raumbewegungskonzept komponiert ist.<sup>1547</sup> Die Annäherung an das Münster und die allmähliche, stationsweise Besteigung des Münsterturmes geben die Überschriften der einzelnen Kapitel vor. Obwohl Goethe in diesen Kapiteln nichts über den Innenraum des Münsters oder des Turmes verrät, so beschreibt er doch zumindest in den Stationskapiteln die mit der Höhe wechselnde Aussicht.<sup>1548</sup>

---

<sup>1541</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 161, 5. Buch, 4. Kapitel.

<sup>1542</sup> Vgl. Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108 und 110.

<sup>1543</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 91, 3. Buch, 1. Kapitel.

<sup>1544</sup> Vgl. Einem 1982, S. 105.

<sup>1545</sup> Vgl. Kapitel 3.4.4.

<sup>1546</sup> Vgl. Moritz: Werke, 1997, Band 2, S. 1019.

<sup>1547</sup> Vgl. Kapitel 3.2.4.

<sup>1548</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Werke: „Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775“, S. 8356ff.

Wer würde einen Aufsatz über ein Bauwerk nach Raumabschnitten gliedern, wenn er nicht die Bewegung durch diesen Raum als etwas Architektonisches empfunden hätte?

Es scheint jedoch, als wäre dieses von Goethe intuitiv Erfasste, die Bewegung durch den Raum als einem Kriterium der Wahrnehmung von Bauwerken, zunächst nicht zum allgemeinen Prinzip erhoben worden. Denkt man an seine Äußerungen über den Dom zu Speyer im Jahre 1779, so erkennt man zwar eine subjektive Innenraumbeschreibung, sie basiert aber vermutlich nicht auf der Bewegung. Ähnlich den Innenraumbeschreibungen der italienischen Kirchen kann jedoch hierbei das ungeheuer große Verhältnis von Raum zu Mensch der Grund dafür sein, dass die Bewegung durch diese großen Innenräume zunächst keine qualitative Steigerung in der Wahrnehmung ergeben würde. Das Gefühl des Erhabenen, welches sich bei Goethe in diesen Kirchen, ob der fast nicht mehr fassbaren Proportionen im Verhältnis zur eigenen Körpergröße, immer eingestellt zu haben scheint, bedingt den Bewegungssinn offensichtlich nicht. Auf diese Weise erklärt sich die kontemplative Stille, die Goethe in diesen Gebäuden stets empfunden hat und die seinen Geist mehr in Bewegung setzen als seinen Körper.

In den 1770er Jahren hat Goethe jedoch eine Schrift kennen gelernt, in welcher der visuelle Sinn zu Gunsten „räumlicher“ Sinne bei plastischen Werken zurückgestellt wird. In der Goetheforschung ist man sich im Wesentlichen einig, dass Herders ‚Plastik‘ der erste gedankliche Vorläufer zu Goethes mechanischer Bewegung des menschlichen Körpers ist und damit zu den entscheidenden Einflussfaktoren dieses Gedankens gehört.<sup>1549</sup>

Herder behauptet in seiner Abhandlung ‚Plastik‘, dass der visuelle Sinn nur reine Lichtflächen wahrnehmen könne und erst der Tastsinn den eigentlichen Körper erfassen würde.<sup>1550</sup> Mit dem Auge betrachtet, würden alle Körper Erscheinung und Traum bleiben, während der Tastsinn die Körper in ihrer Dreidimensionalität erkennen könne und somit das eigentliche Kriterium der Wahrheit sei.<sup>1551</sup> Dies erinnert an Goethes in Venedig notierte Bemerkung, dass Bauwerke stets real und in ihrer dreidimensionalen Körperlichkeit und wahren Größe wahrgenommen werden müssen, um ein wirkliches Urteil fällen zu können. Allerdings bezieht er diese Bemerkung auf den visuellen Sinn – wohl ein Zeichen dafür, dass der Bewegungssinn für ihn zu diesem Zeitpunkt noch nicht der Primat unter den architekturelevanten Sinnen ist.<sup>1552</sup>

Auch Herder resümiert in seiner ‚Plastik‘, dass erst durch die sich steigernde Verbindung von visuellem und taktilem Sinn ein endgültiges und wahres Urteil über plastische Kunstwerke gefällt werden könne.<sup>1553</sup> Dies erinnert nun wieder unweigerlich an Goethes Hierarchie der Sinne im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz. Darüber hinaus ist, nebenbei bemerkt, das sich steigernde Verbinden von Gegensätzen eine Grundmaxime in Goethes Denken gewesen.

---

<sup>1549</sup> Vgl. Einem 1972, S. 103 und Keller 1974, S. 24ff.

<sup>1550</sup> Vgl. Herder, Johann Gottfried: Plastik, Dresden 1955, S. 31.

<sup>1551</sup> Vgl. Herder 1955, S. 33.

<sup>1552</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

<sup>1553</sup> Vgl. Herder 1955, S. 32.

In der Goetheforschung wird heftig diskutiert, ob Goethe in Italien den Bewegungssinn für die Wahrnehmung architektonischer Räume entdeckt und diese Erfahrung als Grundlage für seinen zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz genutzt hat. Für Claussen beginnt die Beschäftigung mit dem eigentlichen Sinn der Architektur in Rom.<sup>1554</sup> Für von Einem sind die südländischen Innenräume der Ausgangspunkt für die Entdeckung des Bewegungssinnes.<sup>1555</sup> Becker hingegen nennt von Einems Bemerkung ein „*Lehrbeispiel der Fehlinterpretation*“,<sup>1556</sup> da Goethes Reisenotizen nicht den geringsten Anhalt dafür liefern würden. Selbst über die Innenräume der Kirchen würde sich Goethe wie zuvor am Straßburger Münster in Schweigen hüllen.<sup>1557</sup>

Es ist bereits gezeigt worden, dass sich Goethe sehr wohl über die ihn beeindruckenden Innenräume italienischer Kirchen, wenn auch mehr subjektiv als beschreibend, geäußert hat und dass diese Bemerkungen auf seine kurze Notiz über den Dom zu Speyer gründen.<sup>1558</sup> Allerdings sind Goethes Ausführungen über die Innenräume anderer Bauten, wie etwa den vielen Villen in und um Rom oder auch den palladianischen Gebäuden, äußerst rar gesät. Doch, und dies wird im Folgenden zu zeigen sein, lässt sich in Goethes Beschreibungen der architektonischen Außenräume eine Entwicklung konstatieren, die auf die Entdeckung des Bewegungssinnes als einem Prinzip der Architekturwahrnehmung hindeutet.

Schon in Verona, bei der bereits beschriebenen Besichtigung der Arena, gibt es die ersten Hinweise. Denn Goethe wandert, während er seine Betrachtung über die Größe des Innenraumes und den fehlenden Maßstab der Masse anstellt, auf dem oberen Rand des Amphitheaters entlang.<sup>1559</sup> Das Erschreiten des maximalen Umfanges des Gebäudes gibt so den Anlass für die eigentliche Dimensionslosigkeit des visuellen Eindruckes, so dass Goethe sich, im Gegensatz zu seinen Kirchenbeschreibungen, die Besucher als messbare Einheit hinzudenken muss, um einen Eindruck von der wahren Größe des Bauwerkes zu erhalten.

Auch die Porta Stupa in Verona wird von Goethe, wie beschrieben, mittels des Bewegungssinnes beurteilt. Dieses Tor sei nur schön, wenn man entfernt davon stünde. In seiner Funktion aber sei es nicht gut gedacht.<sup>1560</sup> Durch die Bewegung durch den städtischen Raum verifiziert Goethe also sein Urteil über die Porta Stupa.

Eine ähnlich charakteristische Beschreibung ist von der Enge der kleinen Gassen in Venedig erhalten. Sie wären stellenweise so eng, so Goethe, dass man beim Gehen mit den Ellenbogen die angrenzenden Wände berühren könne. Das durch die Bewegung wahrgenommene Verhältnis von Körper zu Außenraum wird an dieser Stelle besonders deutlich.<sup>1561</sup>

---

<sup>1554</sup> Vgl. Claussen 1986, S. 96.

<sup>1555</sup> Vgl. Einem 1972, S. 104.

<sup>1556</sup> Becker 1997, S. 119.

<sup>1557</sup> Vgl. Becker 1997, S. 118f.

<sup>1558</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1 bis 3.4.5.

<sup>1559</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1.

<sup>1560</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1.

<sup>1561</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Werke: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23724.

Doch sind dies bisher wohl nur Vorahnungen und intuitiv erfasste Eindrücke. Die erste entscheidende Erkenntnis muss Goethe während der wiederholten Benutzung der Carita-Treppe in Venedig gewonnen haben. Das von ihm konstatierte Wechselspiel von Funktion und Schönheit,<sup>1562</sup> welches sich allein mittels der Bewegung ergründen lässt, kann als Ausgangspunkt für den später formulierten Gedanken der Raumbewegung als dem ersten architektonischen Sinn festgesetzt werden. Man braucht sich an dieser Stelle nur das von Goethe entworfene Treppenhaus am Frauenplan in Erinnerung zu rufen, um verstehen zu können, welche Bedeutung diese Erkenntnis für den Dichter hatte. Ohne dass die Gefahr eines Stolperns oder Fallens besteht, kann der Besucher im Haus am Frauenplan gleichsam schwebend die Treppen hinauf und hinab wandeln und dabei die Bilder und Figuren betrachten. Palladio selbst hat in seinem Architekturtraktat daraufhin gewiesen, dass eine Treppe hell, weit und bequem sein müsse, damit die Leute gewissermaßen zum Hinaufsteigen eingeladen würden.<sup>1563</sup> Die Schönheit einer Treppe wird also durch ihre Funktion, d.h. durch die mögliche Bewegung des Menschen, definiert.

Doch nicht nur bei Palladio konnte Goethe sich in Italien theoretische Grundlagen für seine Idee vom Bewegungssinn, welcher für die Architektur bedeutender ist als der visuelle Sinn, erarbeiten. Auch wenn Vitruv grundsätzlich die Schönheit der Baukunst auf das Auge bezieht, so sagt er doch im 2. Kapitel des 6. Buches:

*„Denn das Auge scheint nicht die wahre Wirkung aufzunehmen, sondern es wird öfter der Geist von ihm in seinem Urteile getäuscht, wie auch bei bemalten Bühnendekorationen die Säulenvorsprünge, die Ausladungen der Dielenköpfe und die Bildsäulen hervortretend scheinen, während doch das Gemälde ohne Zweifel nach der Schnur eben ist.“<sup>1564</sup>*

Optische Täuschungen als Ursache für Fehltrübe – das ist im Prinzip das, was auch Herder in seiner ‚Plastik‘ für die Bildhauerei konstatiert hat. Selbst wenn Goethe diese beiden Gedanken von allein nicht miteinander in Verbindung bringt, so wird ihm dies spätestens in Rom durch Aloys Hirt vorgetragen. In dessen Abhandlung ‚Versuch über das Kunstschöne‘, 1797 in Schillers ‚Horen‘ publiziert, wird der Trugschluss des Auges durch eine sich steigernde Verbindung von visuellem und taktilem Sinn aufgehoben:

*„Das Auge kann sich keine andern Begriffe machen, als welche ihm durch Farbe, Licht und Schatten zukommen. Durch Beihilfe eines andern Sinnes aber lernet es auch die Formen der Körper, und ihre verschiedenen Eigenschaften, Härte, Weichheit, Rauheit, Sanftheit u.s.w. unterscheiden. Dieser Lehrer des Auges ist das Fühlen (tactus). Da aber kein Körper ohne Farbe ist, und dieselbe mit Licht und Schatten sich nach der Form und den Eigenschaften der Körper verändert, und nuanciert, so kommt das Gesicht bald dahin, auch ohne fernere Beihülfe des Fühlens die Körper nach ihrer Form, und mannichfaltigen Eigenschaften zu unterscheiden. Indessen, da dem Auge alles nur scheineth, so geschieht es nicht selten, dass wir ohne weitere Reflexion zugreifen, um uns*

---

<sup>1562</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2 und 4.2.2.

<sup>1563</sup> Vgl. Palladio 1987, S. 100.

<sup>1564</sup> Vitruv 2004, S. 202.

*gleichsam vor dem Truge des Auges sicher zu stellen. Wir rufen in solchen Fällen gleichsam unsern ursprünglichen Prüfungssinn wieder zu Hülfe.*<sup>1565</sup>

Dass dieser Herdersche Gedanke für Hirt nicht nur auf die Plastik sondern vor allem auch auf die Baukunst zu beziehen ist, liegt auf der Hand.

Solchermaßen durch Theorie und Praxis vorgebildet, erscheint Goethes Vorgehensweise in Paestum bei Betrachtung der altdorischen Tempel absolut logisch:

*„Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernsten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen. Doch nahm ich mich bald zusammen, erinnerte mich der Kunstgeschichte, gedachte der Zeit, deren Geist solche Bauart gemäß fand, vergegenwärtigte mir den strengen Stil der Plastik, und in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet, ja ich pries den Genius, daß er mich diese so wohl erhaltenen Reste mit Augen sehen ließ, da sich von ihnen durch Abbildung kein Begriff geben läßt. Denn im architektonischen Aufriß erscheinen sie eleganter, in perspektivischer Darstellung plumper, als sie sind, nur wenn man sich um sie her, durch sie durch bewegt, teilt man ihnen das eigentliche Leben mit; man fühlt es wieder aus ihnen heraus, welches der Baumeister beabsichtigte, ja hineinschuf.“*<sup>1566</sup>

Das erste Urteil über die Paestumer Tempelbauten gründet Goethe demnach auf visueller Wahrnehmung und ist maßlos enttäuscht. Seine Idealvorstellungen von der Antike zwingen ihn jedoch umzudenken und nach anderen Formen der Wahrnehmung zu suchen. Hier stehen nun visueller und Bewegungssinn im Gegensatz. Goethe greift zunächst zurück auf seine Kenntnisse der Kunstgeschichte und vergegenwärtigt sich den Charakter dieser Zeit. Mit der Erkenntnis der zugrunde liegenden Idee offenbart sich ihm die eigentlich angemessene Vorgehensweise. Nicht das Betrachten der Architektur gleich flachen Zeichnungen sondern das Wandeln durch die Dreidimensionalität des Gebäudes, das wirkliche Erfassen der Säulen und ihres kräftigen Charakters, bei dem sich visueller und Bewegungssinn steigernd verbinden, ist die einzige Vorgehensweise, die Intention des Baumeisters zu erfassen und ein Urteil über die Architektur fällen bzw. „herausfühlen“<sup>1567</sup> zu können.

Palladios Carita-Treppe und die Paestumer Tempel sind demnach die beiden italienischen Architekturereignisse, von denen Goethes Entdeckung des Bewegungssinnes als wichtigstem Sinn der Architekturwahrnehmung ausgegangen sein könnte.

In seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz verbindet Goethe nun die beiden Kerngedanken einer zierratlosen Architektur und der Raumbewegung als eigentlichem Sinn zur Wahrnehmung architektonischer Kunstwerke. Es bleibt die Frage, ob Goethe nach seinen italienischen

---

<sup>1565</sup> Hirt 2000, S. 8.

<sup>1566</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11749.

<sup>1567</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11749.

Erfahrungen bis 1795 noch weitere Quellen zu Rate gezogen haben könnte, die ihn in seinen Ideen bestärkt oder sogar weitergebracht haben.

Eine mögliche, aber nicht beweisbare und deshalb diskutierbare, Quelle könnten die ‚Untersuchungen über den Charakter der Gebäude‘ sein. Dort vertritt der anonyme Autor ebenfalls die These, dass die Gebäudegröße stets nach der Menschengröße, als einzig hinreichend erfassbarer Einheit, geschätzt werde.<sup>1568</sup> Außerdem wird darauf verwiesen, dass die Werke der Baukunst aufgrund ihrer notwendigen Funktionalität nicht allein für den visuellen Sinn errichtet würden, deshalb die Grundformen viel einförmiger sein könnten und dadurch der Innenraum zum eigentlichen „Geist des Gebäudes“<sup>1569</sup> würde.<sup>1570</sup> Doch auch in den ‚Untersuchungen...‘ wird das Auge zur Beurteilung der „Schicklichkeit“<sup>1571</sup> der Form herangezogen, auch wenn dadurch nur der subjektive Eindruck bewertet und damit nie die eigentliche Quelle der Schönheit erreicht wird.<sup>1572</sup>

Ähnlich argumentiert Weinlig in seinen ‚Briefen...‘. Im 8. Brief schreibt er, dass die Beurteilung durch das Auge zwar nicht immer dem Verstand entspreche, dessen Urteil aber immer vorausgehen würde.<sup>1573</sup>

Doch weder den ‚Untersuchungen...‘ noch Weinligs ‚Briefen...‘ konnte Goethe etwas wirklich Neues für seinen Baukunstaufsatz entnehmen. Interessanter sind an dieser Stelle einige Artikel aus Sulzers ‚Theorie der Schönen Künste‘.

Auch wenn Sulzer das Auge als das Sinnesorgan der Architektur definiert,<sup>1574</sup> sind seine Bemerkungen im Artikel „Bewegung“ äußerst aufschlussreich:

*„Wenn man in der Bewegung ein gewisses Zeitmaß zur Einheit annimmt, so sind die Grade der Geschwindigkeit, wie Glieder eines Ganzen anzusehen; die Zeit, in welcher die Bewegung geschieht, und der Raum, durch welchen sie geschieht, können als das Ganze angesehen werden, welches aus sehr mannigfaltigen verbundenen Theilen besteht, und also der Schönheit fähig ist.*

[...]

*Die schöne Bewegung ist von der schönen Figur nur darinn unterschieden, daß hier die Theile auf einmal neben einander sind, dort aber nach und nach auf einander folgen. Die schöne Bewegung ist eine sich beständig ändernde schöne Figur.“<sup>1575</sup>*

Für Sulzer ist die Bewegung, ebenso wie es Goethe mit seiner Analogie im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz ausdrücken wollte und Bisky dies interpretiert hat, eine Verbindung von Raum und Zeit zu einem Ganzen. Diese dynamische Synthese aus Raum und Zeit, die aufgrund ihrer Vielfalt der abfolgenden Momente einer dynamischen Schönheit fähig ist, gleicht Goethes postuliertem Empfinden, welches mit der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers durch den

---

<sup>1568</sup> Vgl. ‚Untersuchungen über den Charakter der Gebäude‘ 1986, S. 38.

<sup>1569</sup> ‚Untersuchungen über den Charakter der Gebäude‘ 1986, S. 45.

<sup>1570</sup> Vgl. ‚Untersuchungen über den Charakter der Gebäude‘ 1986, S. 61.

<sup>1571</sup> ‚Untersuchungen über den Charakter der Gebäude‘ 1986, S. 79.

<sup>1572</sup> Vgl. ‚Untersuchungen über den Charakter der Gebäude‘ 1986, S. 128.

<sup>1573</sup> Vgl. Weinlig 1782, S. 69.

<sup>1574</sup> Vgl. Sulzer 1994, 1. Band, S. 321 (Artikel „Baukunst“).

<sup>1575</sup> Sulzer 1994, 1. Band, S. 384f.

Raum erreicht werden soll. Beachtet man darüber hinaus, dass Sulzer den Tanz als eine Verbindung von Rhythmus und Charakter definiert,<sup>1576</sup> ergibt sich der gedankliche Brückenschlag zu Goethes Analogie des „blinden Tänzers“ vollends. Denn so wie der Tanz auf Rhythmus und Charakter basiert, gründet die Baukunst, wie sich ergeben hat, auf dem Charakter bzw. der Typus-Idee und der komplizierten Proportionslehre. Deshalb müssen sich auch die Empfindungen in beiden Künsten gleichen, wenn man, so wie Goethe, die Baukunstrezeption als eine Verbindung von Raum- und Zeiterlebnis definiert, welche wie beim Tanz durch die Bewegung ausgeführt wird.

Abschließend bleibt zu klären, wie konsequent sich Goethe an seine eigenen Ausführungen im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz in seinen späten Architekturbeschreibungen gehalten hat. Und da finden sich schnell Gegenbeispiele, die beweisen, dass auch Goethe nicht immer „*achthat*“<sup>1577</sup>: so zum Beispiel seine Bemerkung in den ‚Tag- und Jahreshften‘ über das Dämonische in der Architektur:

*„Doch ein Gebäude gehört unter die Dinge, welche nach erfüllten inneren Zwecken auch zu Befriedigung der Augen aufgestellt werden, so daß man, wenn es fertig ist, niemals fragt, wieviel Erfindungskraft, Anstrengung, Zeit und Geld dazu erforderlich gewesen: Die Totalwirkung bleibt immer das Dämonische, dem wir huldigen.“*<sup>1578</sup>

oder die Orpheus-Reflexion von 1827:

*„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.“*<sup>1579</sup>

Hier wird zunächst dem Auge die Wahrnehmung der Architektur zuerkannt, aber kurioserweise die Bewegung durch den Raum zur Nachvollziehung der zuvor entwickelten Analogie empfohlen. Dagegen haben die grundlegenden Kerngedanken, wie sie zuvor erläutert wurden, ihre Gültigkeit behalten.

In einem Brief an Voigt von 1799, in welchem Goethe über den Fortgang des Schlossbaues berichtet, wird deutlich, dass die Architektur an sich etwas anderes ist, als die an ihr angebrachte Dekoration:

*„Wir sind mit dieser Decoration leider in dem Falle wie mit dem Hauptbaue, daß nämlich der Künstler der die Zeichnungen dazu macht abwesend ist, und die Situation ist hier noch schlimmer. Dort kommt es auf große Partien, auf Proportionen im Ganzen an, die leicht zu übersehen sind, und man kann in kurzer Zeit einen Riß machen, an dem der ausführende Baumeister mehrere Jahre zu thun hat.“*

---

<sup>1576</sup> Vgl. Sulzer 1994, 4. Band, S. 503 (Artikel „Tanz“).

<sup>1577</sup> Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1578</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Tag- und Jahreshfte“, S. 12875.

<sup>1579</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Maximen und Reflexionen“, S. 8212f.

Auch die Bedeutung des Raumes als dem wichtigsten Urteilkriterium bei einem Bauwerk bleibt erhalten, wie man an Goethes Bemerkung über seine zweite Besichtigung des Kölner Doms erkennen kann. Diesen glaubt der Dichter nicht angemessen beurteilen zu können, da ihm das ruinenhafte Fragment, welches nur besichtigt bzw. begangen werden kann, keinen vollständigen Raumeindruck vermitteln würde.<sup>1580</sup>

Wie im ersten Münster-Aufsatz so wird auch noch im 1823 geschriebenen, zweiten Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ das Erfühlen der Proportionen und der Massen dem mathematischen Vermessen der Gebäudeteile vorgezogen.<sup>1581</sup>

Doch offensichtlich hat die Bewegung durch den Raum als dem wichtigsten Sinn zur Architekturrezeption nur für einen begrenzten Zeitraum ihre uneingeschränkte Gültigkeit. Das muss zumindest aus den widersprüchlichen Aussagen, die sich auf dieses Thema beziehen und nach 1795 geschrieben wurden, geschlossen werden.

Wie jedoch gezeigt werden konnte, sind die Einflussfaktoren auf Goethes Ausführungen zum Bewegungssinn nicht unbedingt, so wie es Krufft nahe legt,<sup>1582</sup> in der französischen Architektur- und Kunsttheorie zu suchen. Auch wenn sich gedankliche und begriffliche Übereinstimmungen finden lassen, gibt es keinen direkten Bezug zu Goethe, so dass bestenfalls eine indirekte Abhängigkeit – also über dritte Personen – denkbar ist. Die aufgezeigte Gedankenkette von Vitruv über Herder, Hirt und Sulzer beweist, dass Goethe bereits mit diesen von ihm tatsächlich benutzten Quellen und seinen eigenen Erfahrungen zu seiner Erkenntnis über den Bewegungssinn gelangen konnte.

Welche nichtarchitektonischen Einflussfaktoren darüber hinaus eine Rolle gespielt haben, wird im Folgenden zu klären sein.

#### 4.3.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes

Vereinzelte Bemerkungen im Gesamtwerk Goethes lassen auf zwei Gedankenlinien schließen, die, ohne dass selbige einen direkten architekturrelevanten Bezug aufweisen würden, den Dichter neben dessen Architekturstudien auf den Sinn der Raumbewegung gebracht haben könnten oder doch zumindest eine Denkart verraten, welche die Ausführungen im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz als logische Folge erscheinen lassen.

Zum einen ist es Goethes Beschäftigung mit dem Tanz bzw. mit dem musikalischen Rhythmus, welche ihn auch außerhalb der erwähnten Artikel Sulzers auf die Tanz- Baukunst- Analogie mittels der Bewegung geführt haben könnte.

Zum anderen findet die bereits konstatierte subjektive Verbindung von Mensch und Bauwerk auf der Gemeinsamkeit nichtwahrnehmbarer mathematischer Proportionsähnlichkeiten, welche

---

<sup>1580</sup> Vgl. Goethe: Werke – Berliner Ausgabe, Band 15, S. 544.

<sup>1581</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst, 1823“, S. 8788f.

<sup>1582</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

eine Grundvoraussetzung zur ästhetischen Beurteilung von Architektur durch Raumbewegung ist, in Goethes Spinozastudien eine theoretische Rechtfertigung.

Beide Aspekte werden im Folgenden untersucht und ihre Relevanz auf Goethes Aussagen über den Sinn der Architektur überprüft.

Bereits in seinem ‚Werther‘, also Jahre vor der Akzeptanz der Sulzerschen Kunsttheorie, stellt Goethe einen Zusammenhang zwischen der Körperbewegung beim Tanz und der dabei empfundenen Harmonie her, welchen man später auch als Eurhythmie, also als die „schöne Bewegung“, bezeichnen wird:

*„Tanzen muß man sie sehen! Siehst du, sie ist so mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele dabei, ihr ganzer Körper eine Harmonie, so sorglos, so unbefangen, als wenn das eigentlich alles wäre, als wenn sie sonst nichts dächte, nichts empfände; und in dem Augenblicke gewiß schwindet alles andere vor ihr.“<sup>1583</sup>*

Tanzen ist also Körpererfahrung und Körperwahrnehmung. Ein knappes halbes Jahrhundert später wird Goethe in den ‚Wanderjahren‘ Wilhelm sagen lassen, dass aufgrund der Unfähigkeit harmonisch Singen zu können, sich das Rhythmische umso mehr in ihm hervortue, so dass er sich selbst beim Wandern, stets im Takt bewegen würde.<sup>1584</sup> Der Verzicht auf harmonische Klänge wird demnach durch die harmonische d.h. rhythmische Bewegung des Körpers ersetzt. Musik und Tanz sind für Goethe also ein Leben lang nicht nur mit Klang sondern auch mit schöner Bewegung verbunden. Ähnlich hatte sich auch Aristoteles in seiner ‚Poetik‘ ausgedrückt und den Rhythmus als das eigentlich Charakteristische des Tanzes bezeichnet.<sup>1585</sup>

An dieser Stelle ist ein Blick auf eine Schrift von Karl Philipp Moritz interessant, die Goethe spätestens in Rom kennen gelernt und mit dem Autor besprochen hat.<sup>1586</sup> In dem ‚Versuch einer Deutschen Prosodie‘ untersucht Moritz das Verhältnis von Empfindung und Verstandeserfassung der deutschen Sprache. Dabei stellt er fest, dass bei der Verstandeserfassung, welche der Empfindung vorausgehen müsse, Silben und Wortbedeutungen nach ihrem Inhalt geordnet und bewertet würden. Bei der rein klanglichen Empfindung hätten alle Silben dagegen den gleichen Wert und das gleiche Maß.<sup>1587</sup> Dieses sinnlich bedingte Gleichmaß verhindere nun die inhaltliche Sortierung des Verstandes, um so auch einen rein ästhetischen Genuss an der Sprache empfinden zu können. Die Grundvoraussetzung für dieses Gleichmaß ist die zeitliche Dimension.<sup>1588</sup> Und an dieser Stelle entwickelt Moritz eine Analogie zum Gehen. Dieses würde zunächst einmal einen Zweck bzw. ein Ziel außer sich haben, wobei die Regelmäßigkeit der Schritte keine Rolle spiele. Durch die

---

<sup>1583</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Die Leiden des jungen Werther“, S. 5349.

<sup>1584</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, S. 7647.

<sup>1585</sup> Vgl. Aristoteles 1989, S. 5.

<sup>1586</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Werke: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 4098.

<sup>1587</sup> Vgl. Moritz: Werke, 1981, Band 1, S. 217f.

<sup>1588</sup> Vgl. Moritz: Werke, 1981, Band 1, S. 218.

menschliche Leidenschaft würde nun der „Gang in sich selbst“<sup>1589</sup> zurückgedrängt werden. Die Schritte seien nun nicht mehr auf ein Ziel gerichtet sondern untereinander gleich wert – Gehen um seiner selbst willen. Es sei nun der natürliche Drang des Menschen, dieses Gleichgewordene „abzumessen und einzuteilen“<sup>1590</sup>. Hieraus ist, laut Moritz, der Tanz entstanden:

*„Nun ist kein äußeres Ziel da, das meinen Fortschritten ihre Richtung oder den gehörigen Grad ihrer Schnelligkeit vorschreibe. Die jedesmalige langsamere oder schnellere Bewegung hängt also bloß von sich selber ab, sie muß sich selber ihre Gesetze vorschreiben.“*<sup>1591</sup>

Der natürliche Drang des Menschen nach Gleich- bzw. Ebenmaß und die Leitung der Bewegung durch bestimmte Gesetze sind Aspekte, die auch Goethes Verständnis vom Tanz und von der Raumbewegung beinhaltet und ihren Ursprung bzw. ihre inhaltliche Fortentwicklung Moritz' Schrift verdanken könnten.

Warum dieser Zusammenhang von gesetzmäßiger Bewegung und subjektiver Empfindung so bedeutsam ist, lässt Goethe, etwa zeitgleich mit den Studien zum zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz abgefasst, seine Romanfigur Laertes in den ‚Lehrjahren‘ sagen:

*„Ich gebe mich weder für einen großen Schauspieler noch Sänger; aber das weiß ich, daß, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Maß vorschreibt, [...], so bin ich ein ganz anderer Mensch, [...]“*<sup>1592</sup>

Hier wird der Verzicht auf harmonischen Klang durch die Bewegung ersetzt, welche durch den musikalischen Rhythmus verursacht wird. Dabei sind zwei Bemerkungen von besonderer Bedeutung: Zum einen leitet die Musik, wie der architektonische Raum - so kann ergänzt werden - die Bewegungen des Körpers. Zum andern geschieht dies, in dem die Musik den Bewegungen durch ihre rhythmischen Gesetze - wie in der Architektur durch die „komplizierte“ Proportionslehre - ein Maß vorgibt und so den Menschen in seiner Wahrnehmung und Empfindung beeinflusst. Diese Stelle in den ‚Lehrjahren‘ ist demnach als eine Art Gegenstück zu den Ausführungen über den architektonischen Bewegungssinn im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz anzusehen.

Den Bewegungen das „Maß vorschreiben“ können impliziert, dass Mensch, Musik bzw. Tanz und Baukunst die gleiche „mathematische Sprache“ sprechen, welche sich bei Goethe eben nicht, wie zuvor in der Architekturtheorie üblich, durch harmonische Proportionen und damit akustisch-visuell definiert, sondern auf einem gemeinsamen Empfindungsvermögen, nämlich der Bewegung, gründet und dadurch die rationale Grundlage in das Unbewusste verschiebt und ein subjektives Urteil ermöglicht. Das heißt, auch wenn mathematische Zahlenkolonnen die objektiven Verhältnismäßigkeiten eines schönen Bauwerks oder eines Tanzes beweisen können, ist für das ästhetische Urteil das rein subjektiv empfundene Angenehme der Bewegung entscheidend.

---

<sup>1589</sup> Moritz: Werke, 1981, Band 1, S. 219.

<sup>1590</sup> Moritz: Werke, 1981, Band 1, S. 219.

<sup>1591</sup> Moritz: Werke, 1981, Band 1, S. 219.

<sup>1592</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 5914.

Wie Goethe sich diese gemeinsame „mathematische Sprache“ hergeleitet haben könnte, wird nun zu klären sein.

Bereits im ersten Münster-Aufsatz hat Goethe das Urteil über ein Bauwerk auf das Gefühl und nicht auf das objektiv Messbare gründen lassen. Durch eine Verringerung der visuellen Schärfe wird eine subjektive Verbindung zwischen Rezipient und Bauwerk aufgebaut, durch welche die Erkenntnis der Schönheit mehr als Offenbarung denn als logisches Urteil gewonnen wird.<sup>1593</sup>

Damit diese Offenbarung des Schönen überhaupt zu Stande kommen kann, bedarf es dennoch einer mathematisch-rationalen gemeinsamen Ebene, die jedoch im Unterbewussten liegt und die Empfindung des Rezipienten nicht direkt bestimmt.

In der vermutlich 1784 oder 1785 verfassten ‚Studie nach Spinoza‘ versucht Goethe das Verhältnis von unbewusst-geistigem Messen und sinnlichem Empfinden nach Art des niederländischen Philosophen zu definieren:

*„Jedes existierende Ding hat also sein Dasein in sich, und so auch die Übereinstimmung, nach der es existiert. Das Messen eines Dings ist eine grobe Handlung, die auf lebendige Körper nicht anders als höchst unvollkommen angewendet werden kann.*

*Ein lebendig existierendes Ding kann durch nichts gemessen werden, was außer ihm ist, sondern wenn es ja geschehen sollte, müßte es den Maßstab selbst dazu hergeben; dieser aber ist höchst geistig und kann durch die Sinne nicht gefunden werden; schon beim Zirkel läßt sich das Maß des Diameters nicht auf die Peripherie anwenden. So hat man den Menschen mechanisch messen wollen, die Maler haben den Kopf als den vornehmsten Teil zu der Einheit des Maßes genommen, es läßt sich aber doch dasselbe nicht ohne sehr kleine und unaussprechliche Brüche auf die übrigen Glieder anwenden.“<sup>1594</sup>*

Jedes Lebewesen hat demnach einen eigenen inneren Maßstab, der sinnlich durch andere Lebewesen nicht erfasst, sondern bestenfalls gedacht werden kann. Dieser innere Maßstab ist zugleich Gemeinsamkeit und Unterscheidung aller Dinge.

Um diesen Gedanken weiterverfolgen zu können, ist ein kurzer Einblick in den erfahrungswissenschaftlichen Teil der Philosophie Baruch de Spinozas notwendig, von dessen Lehren Goethe wohl zum ersten mal 1770 gelesen und dessen Werk er ab 1773 immer wieder, besonders aber in den 1780er Jahren und nach Schillers Tod, studiert hat.<sup>1595</sup>

Durch Spinozas Definition der Substanz (Gott, Natur), als das alles Sein Vereinende und hinter allen Dinge Stehende,<sup>1596</sup> ergibt sich ein gemeinsamer Nenner aller Dinge. Von den unendlich vielen Attributen dieser Substanz können, nach Spinoza, nur zwei vom Menschen erkannt werden. Es sind dies das Denken, durch die Modi Idee und Wille und die Ausdehnung durch die Modi Gestalt und Bewegung.<sup>1597</sup> Alle existierenden Dinge können durch diese beiden Attribute

---

<sup>1593</sup> Vgl. Kapitel 4.3.2.

<sup>1594</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Studie nach Spinoza“, S. 8367.

<sup>1595</sup> Vgl. Lindner, Herbert: Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders, Weimar 1960, S. 72ff.

<sup>1596</sup> Vgl. Spinoza: Ethik, Leipzig 1982, besonders der 1. Teil, S. 25ff.

<sup>1597</sup> Vgl. Spinoza 1982, 2. Teil, S. 74ff.

entweder sinnlich durch Wahrnehmung oder Vorstellung, rational durch Schlussfolgerungen, durch Allgemeinbegriffe oder intuitiv durch Beziehung auf das Absolute erkannt werden.<sup>1598</sup> Wahrheit ergibt sich, wenn Objekt und Denken aufgrund gleicher Strukturen übereinstimmen.<sup>1599</sup> Dieser Prozess des Erkennens erfolgt also immer durch die Verbindung des äußeren Körpers mit dem menschlichen Körper durch den menschlichen Geist. Dadurch hätten jedoch für den Menschen, so Spinoza, die äußeren Körper mehr Gemeinsamkeiten mit dem eigenen Körper als die Natur den äußeren Körpern anzeigen würde.<sup>1600</sup> An dieser Stelle ergibt sich die relevante Verbindung zur ‚Studie nach Spinoza‘.

Wenn nun nach Goethe jedes existierende Ding, also auch der Mensch, seinen eigenen geistigen Maßstab in sich trägt, welcher das jeweilige Dasein definiert, dann ist dieser Maßstab auch die einzige Möglichkeit, andere Dinge und Körper wahrzunehmen. In der ‚Italienischen Reise‘ erklärt Goethe den Menschen auch als denjenigen, welcher *„das Gefühl der Wasserwaage und des Perpendikels“*<sup>1601</sup> in sich trägt – und Moritz schreibt im Jahr 1791 im gleichen Sinne:

*„Denn wir haben ja keine anschauliche Idee von Proportion, als in so fern dieselbe in unserm eignen Wesen liegt, und wir sie auf das, was außer uns ist, übertragen.“*<sup>1602</sup>

Das heißt, der Mensch erschließt sich die äußeren Dinge durch ein unbewusstes Messen und Wägen nach seinem inneren Maßstab. Wenn Goethe sich dann in Italien notiert, dass die menschliche Gestalt ein kleiner Raum sei,<sup>1603</sup> wird die Beziehung zur Kunst, speziell zur Baukunst, offenbar.

So wie die existierenden Dinge nach dem inneren Maßstab als einer Verbindung von Denken und Ausdehnung wahrgenommen werden, erhält das von Menschen geschaffene Kunstwerk diesen Maßstab bereits durch den Künstler. Die menschliche Gestalt als kleiner Raum und ein Gebäude würden dann durch ihre inneren und verwandten Maßstäbe miteinander korrespondieren. Durch die Bewegung erfolgt ein unbewusstes Messen des Rezipienten. Kommt es dabei zu einer Art Übereinstimmung zwischen architektonischem Raum und ‚Menschenraum‘, so wie ein Tanzender in Übereinstimmung mit dem Rhythmus der Musik zu kommen versucht, so empfindet der Rezipient eine sinnliche Harmonie und nennt das Gebäude schön.

Es liegt auf der Hand, dass dieses Korrespondieren, dieses ‚Messen und Wägen‘ nur durch die Bewegung durch den Raum erfolgen kann und visuelle Aspekte dabei nur eine untergeordnete Rolle spielen. In gewissem Sinne sind Mensch und von Menschen geschaffene Gebäude morphologisch-geistig miteinander verwandt. Diese innere Verwandtschaft lässt Goethe in seinen ‚Lehrjahren‘ auch von der anderen Seite hervorleuchten:

---

<sup>1598</sup> Vgl. Spinoza 1982, 2. Teil, S. 115f.

<sup>1599</sup> Vgl. Amann, Francis. Ganzes und Teil – Wahrheit und Erkennen bei Spinoza, Würzburg 2000, S. 24.

<sup>1600</sup> Vgl. Spinoza 1982, 2. Teil, S. 94, 16. Lehrsatz.

<sup>1601</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: ‚Italienische Reise‘, S. 11791.

<sup>1602</sup> Moritz: Werke, 1997, Band 2, S. 1031.

<sup>1603</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 14, S. 854.

*„Den andern Morgen, da noch alles still und ruhig war, ging er, sich im Hause umzusehen. Es war die reinste, schönste, würdigste Baukunst, die er gesehen hatte. ‚Ist doch wahre Kunst‘, rief er aus, ‚wie gute Gesellschaft: sie nötigt uns auf die angenehmste Weise, das Maß zu erkennen, nach dem und zu dem unser Innerstes gebildet ist.‘“<sup>1604</sup>*

#### 4.3.4 Fazit

Mit dem Perspektivwechsel vom Künstler zum Rezipienten auf der Ebene des hohen Zweckes verändert Goethe auch die Methode im Umgang mit architektonischen Kunstwerken.

Bedeutete es für den Künstler zur Erfüllung dieses hohen Zweckes, Synthesen aus Stoff und zweckmäßiger Form sowie aus Funktionalität und Ästhetik nach einer zugrunde liegenden Typus-Idee zu kreieren, ist der Rezipient aufgefordert, diese Synthesen, wenn er die zugrunde liegende Typus-Idee erkennen und ein Urteil über ein Bauwerk fällen will, durch analytische Prozesse wieder aufzuspalten. Dafür stehen ihm drei vitruvianisch anmutende Kategorien - Materialität, Zweckmäßigkeit und sinnliche Harmonie - zur Verfügung. Während die Bewertung nach den ersten beiden Kategorien sich an die Inhalte des zuvor erläuterten produktiven Verfahrens anlehnt, besteht für die sinnliche Harmonie ein besonderer Erklärungsbedarf. Um die aus der Funktion abgeleitete ästhetische Symbolisierung an einem Gebäude wahrnehmen zu können – und das ist die Voraussetzung für ein korrektes Urteil – muss der für die Architektur bedeutsamste Sinn in Anspruch genommen werden. Dieser ist nach Goethe nicht der visuelle, sondern der Bewegungssinn, der beim Begehen eines Raumes aktiviert wird. Nur mit jenem kann, durch die Verbindung von räumlichen und zeitlichen Dimensionen zu einer Abfolge von Momenten, der ursprüngliche Gebäudecharakter erfahren und eine ästhetische Wahrheit konstatiert werden. Die Bewegung ist hierbei so bedeutsam, weil die Architektur als Raumkomposition und nicht als Platzhalter für verschiedenen Zierrat verstanden werden muss. Indem der Rezipient sich durch die Räume bewegt, findet unbewusst ein geistiges Messen und Wägen statt, dessen Ergebnis einen direkten Einfluss auf das Empfindungsvermögen hat. Dadurch dass dem Bauwerk und dem Menschen eine gemeinsame „mathematische Sprache“ innewohnt, korrespondieren beide durch erwähntes Messen und Wägen miteinander. Diese Korrespondenz beruht auf funktionsbasierenden Gesetzmäßigkeiten, welche Goethe mit den fest definierten Bewegungen beim Tanzen vergleicht. Je nach Tanz bzw. je nach funktionellem Bautypus müssen bestimmte mathematische bzw. proportionsbedingte Gesetzmäßigkeiten eingehalten werden. Diese werden vom Tanzenden oder vom Baukunstrezipienten jedoch nicht durch ein tatsächliches Messen überprüft, sondern mittels der Empfindung während der Bewegung analysiert. Findet dabei ein Einklang statt, ist die Empfindung angenehm und das Gebäude kann als schön bezeichnet werden.

---

<sup>1604</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6553.

Werden nun die anderen Sinne hinzugenommen, kann eine vierte Kategorie, die Lehre von der Fiktion, zur Beurteilung herangezogen werden. Dass es sich hierbei nicht um einfache sinnliche Wahrnehmungen, sondern eigentlich um einen geistigen Prozess handelt, wird im folgenden Kapitel dargestellt.

#### 4.4 Untersuchung des höchsten Zweckes der Baukunst: Die Lehre von der Fiktion

Die folgende Untersuchung befasst sich mit dem höchsten Ziel der Baukunst, dem durch poetische Architekturfiktionen verursachten geistigen Entzücken.

Dem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz ist zunächst zu entnehmen, dass der höchste Zweck der Architektur die Steigerung von der sinnlichen Harmonie in rein geistige Sphären beinhaltet. Hierfür nutzt der geniale Architekt den Wirkungsbereich der poetischen Fiktion, indem er uncharakteristische Gebäudeeigenschaften durch scheinbare Nachahmung in sein Werk integriert.

Im nächsten Schritt auf dem Weg zu einer Interpretation der Fiktionslehre wird die architekturelevante Verwendung des Nachahmungsbegriffes in Goethes Werk untersucht. Hierbei stellt sich heraus, dass der Dichter auf eine zweifache Bedeutung, nämlich eine konventionelle und eine innovative, des Mimesisgedankens zurückgreift. Für den höchsten Zweck der Baukunst ist die innovative Variante zu wählen. Sie ist als eine Verbindung von scheinbaren Form- Gegensätzen zu verstehen und in Goethes Architekturgedanken auf elementarer und stilistischer Ebene nachweisbar.

Zum Schluss wird Goethes Poesiebegriff und die Möglichkeit von dessen Einbindung in die Architekturtheorie untersucht. Dabei wird sich herausstellen, dass auch die Poesie vom Dichter in zweifacher Bedeutung, einmal als reine Kunst und einmal als allgemeines Prinzip, gebraucht wird. Für die Architektur, wie für alle bildenden Künste, verwendet Goethe das poetische Prinzip, welches mit dem Wort „Wahrscheinlichkeit“ umschrieben werden kann. Die Wahrscheinlichkeit, als eine Verbindung von Wahrheit und Lüge, sollte das oberste Ziel einer jeden Kunst sein. Am Beispiel der Schauspielkunst im Verhältnis zur Architektur wird abschließend die nahe Verwandtschaft der Künste untereinander auf ihrer höchsten Ebene demonstriert, wodurch gleichzeitig weitere Erkenntnisse zur Interpretation der Fiktionslehre gewonnen werden.

##### 4.4.1 Die Lehre von der Fiktion im ‚Baukunst‘-Aufsatz (1795)

Wie bereits angedeutet, wird im höchsten Zweck der Baukunst, die Lehre von der Fiktion sowohl als eine Richtlinie für den Künstler als auch als ein Kriterium für den Rezipienten behandelt.<sup>1605</sup> Damit führt Goethe seine bereits am hohen Zweck erprobte Methode weiter, in den Bereichen der Baukunst als Kunst beide Seiten eines Kunstwerkes, die produktive und die rezeptive, zu betrachten.

Direkt im Anschluss an seine Ausführungen über den hohen Zweck, widmet sich Goethe zunächst den rezeptiven Aspekten des höchsten Zweckes:

---

<sup>1605</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

*„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 [...]“<sup>1606</sup>*

Das Wort „hier“ bezieht sich offensichtlich auf den vorhergehenden Absatz, der den Gebäudecharakter und die sinnliche Harmonie der Baukunst als Kunst beinhaltet. Der Charakter bzw. die Typus-Idee und wie dieser bzw. diese in gesteigerter Form wahrgenommen werden kann, ist also die Ausgangsposition. So, wie sich die sinnliche Schönheit aus der Funktionalität entwickelt, geht die Empfindung, die durch den höchsten Zweck erreicht wird, in morphologischen Zwischenstufen<sup>1607</sup> aus dem hohen Zweck hervor.

Doch was ist unter einer „Überbefriedigung des Sinnes“ zu verstehen? In seinem Schema hat Goethe unter dem höchsten Zweck die „Mannigfaltigkeit“<sup>1608</sup> dem Charakter zugeordnet. Offensichtlich wird der Rezipient, wenn ein Gebäudecharakter auf vielfältige oder mehrdeutige Weise in einem Gebäude zur Erscheinung kommt, in seiner Wahrnehmung überfordert. Die Sinne sind nunmehr reine Vermittler zwischen Objekt und Intellekt des Betrachters. Erst auf einer geistigen Ebene, die durch eine gewisse Bildung ein bestimmtes Niveau erreicht haben muss, kann eine gesteigerte ästhetische Beurteilung mittels Synthetisierung des Mehrdeutigen durch den Rezipienten stattfinden.

Aber welcher Sinn wird hier überfordert – Goethe schreibt in der Einzahl? Wie muss man sich eine Überforderung des Bewegungssinnes durch den Raum vorstellen oder denkt Goethe hier etwa an das Visuelle? Seine Ausführungen über die Nachahmung im Rahmen der poetischen Fiktion lassen vermuten, dass er tatsächlich den visuellen Sinn gemeint hat;<sup>1609</sup> denn wie lässt sich die Nachahmung hölzerner Säulen in Stein durch die Bewegung wahrnehmen? Andererseits würden sich dadurch Unklarheiten zum eigentlichen Sinn der Baukunst ergeben, mit welchem ja erst beurteilt werden kann, ab wann ein Bauwerk ein Kunstwerk ist.

Bisky plädiert an dieser Stelle für eine Hinzuziehung des visuellen Sinnes und spricht hierbei auch von einem Kenner, der die Augen offen haben müsse, als Bedingung für eine Rezeption auf der Ebene des höchsten Zweckes.<sup>1610</sup> Hilgers will den „Betrachter“ sogar aktiv in den Schaffensprozess des Künstlers einbezogen sehen, da jener aufgefordert sei zu erkennen, wie Architektur und Poesie aufeinander abgebildet seien.<sup>1611</sup>

Man könnte es vielleicht so interpretieren, dass auf der Ebene des höchsten Zweckes alle Sinne gleichermaßen zur Wahrnehmung dienen, da ein Urteil nun nicht mehr sinnlich sondern, unter dem vierten Urteilskriterium der Baukunst, geistig gefällt werden muss. Auf dieser

---

<sup>1606</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1607</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

<sup>1608</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 118.

<sup>1609</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108f.

<sup>1610</sup> Vgl. Bisky, 2000, S. 73.

<sup>1611</sup> Vgl. Hilgers, 2002, S. 107.

intellektuellen Ebene, und das ist der Unterschied zur reinen Sinnlichkeit des hohen Zweckes, wirke, so Goethe, die Fiktion; es sei der poetische Teil der Baukunst.<sup>1612</sup>

Diese Steigerung vom sinnlichen zum geistigen Kunstwerk wird nicht von allen Interpreten unterstützt. Für Ewald etwa wird das Bauwerk erst auf der Ebene des höchsten Zweckes zum Kunstwerk.<sup>1613</sup> Dabei stützt er sich auf eine gleich lautende Bemerkung Goethes im Entwurf zum zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz.<sup>1614</sup> Diese Passage lässt der Dichter jedoch in der endgültigen Version weg, so dass ein Gebäude bereits bei Erfüllung des hohen Zweckes als ein Kunstwerk angesehen werden muss.

Trotzdem sind Goethes Äußerungen über die Art, wie die geistige bzw. poetische Schönheit eines Gebäudes von einem Rezipienten beurteilt werden kann, sehr vage und damit vieldeutig interpretierbar. Erst seine Ausführungen zur produktiven Seite geben hierüber einigen Aufschluss.

So wie der Handwerker den nächsten Zweck der Nützlichkeit erfüllt und es eines Künstlers bedarf, um aus einem Bauwerk ein sinnliches Kunstwerk zu machen, braucht es ein Genie, um diesem sinnlichen Kunstwerk auch geistig-poetische Werte zu verleihen.<sup>1615</sup> Und ein Genie, so definiert Goethe an dieser Stelle, ist derjenige, der „*sich zum Herrn der übrigen Erfordernisse*“<sup>1616</sup> gemacht hätte. Herr über die Erfordernisse der Materialität, Funktionalität und sinnlichen Schönheit sei das Genie, indem es selbigen „*das Geistige hinzutut*“<sup>1617</sup> und so eine gewisse Mannigfaltigkeit erreiche. Dieses Geistige hat, so Goethe im Entwurf, seinen Ursprung im „*Fremdscheinende[n]*“<sup>1618</sup> und ist nur durch eine bestimmte Art der Nachahmung realisierbar:

„*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, wie z.B. bei allen Säulenordnungen die Holzbaukunst nachgeahmt ist; sie überträgt die Eigenschaften eines Gebäudes aufs andere, wie sie z.B. Säulen und Pilaster mit Mauren verbindet; sie tut es, um mannigfaltig und reich zu werden [...]*“<sup>1619</sup>.

Die Schwierigkeit in der Interpretation des obigen Absatzes besteht nun darin, den von Goethe angeführten Beispielen der Nachahmung keinen sinnlichen Wert beizumessen. Denn dann wäre man bereits wieder auf die Ebene des hohen Zweckes herabgesunken. Nachgeahmt werden schließlich keine sinnlichen Formen sondern Eigenschaften, die eigentlich dem ursprünglichen Gebäudecharakter fremd sein sollen. Damit dies vom Rezipienten überhaupt wahrgenommen werden kann, muss der Künstler seine poetischen Fiktionen quasi symbolisch in den sinnlichen

---

<sup>1612</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1613</sup> Vgl. Ewald 1999, S. 425.

<sup>1614</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 119.

<sup>1615</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1616</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108.

<sup>1617</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 120.

<sup>1618</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 119.

<sup>1619</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108f.

Formen verstecken. Nur dadurch würde diese Mimesis auf intellektuellen Aspekten gründen, denn sie wäre nur gedacht, und würde somit im Rezipienten keine sinnliche Empfindung sondern ein geistiges Entzücken verursachen. Das Symbolische ist nichts Gegenständliches, sondern muss vom Betrachter Kraft seines Geistes und seiner Vorbildung erst erkannt werden, andernfalls ist das Symbolische im rein Sinnlichen nicht als solches zu erkennen.

Die Gefahr einer solch polaren Verbindung von charakteristisch Wahrem mit poetisch Fremdscheinendem ist, statt einer Steigerung des Kunstwerkes ins Geistige, die Erschaffung von Chimären, die eklektisch aus verschiedenen Formtypologien zusammengesetzt sind, ohne einen erkennbaren ursprünglichen Grundcharakter bzw. eine Typus-Idee zu besitzen. Dieser drohenden Ausuferung von poetisch-architektonischen Fabelgestalten setzt Goethe das Kriterium des Schicklichen entgegen,<sup>1620</sup> welches zwar nicht näher beschrieben wird, aber als eine Art geschmacklicher Filter verstanden werden muss, der garantiert, dass die Typus-Idee das Wesentliche eines Bauwerkes bestimmt und das Poetische den Rahmen des Geistig-Symbolischen nicht verlässt und so den Grundcharakter steigert statt ihn abzuwerten.

Da „das Schickliche“ zwar den Geschmack betrifft, jedoch von Goethe mit keinen bestimmten Attributen versehen wird, bleibt die Grenze zwischen geistigem Entzücken und zu kritisierendem Chimärendasein variabel. Mit der Bemerkung, dass es sowohl für den Künstler als auch für den Kenner schwer sei, das Schickliche immer richtig zu erfassen,<sup>1621</sup> beendet Goethe seine Ausführungen über dieses Kriterium. Das ist erstaunlich wenig, wenn man bedenkt, dass der Dichter gerade seinen Zeitgenossen Fehler in der Schicklichkeit der Nachahmung nachsagt. Und dass, obwohl gerade zu seiner Zeit diese Art der Mimesis von besonderer Bedeutung ist, da nicht nur Material- und einzelne Gebäudeeigenschaften sondern auch ganze Gebäudecharaktere zum Schein übertragen würden:

*„Am meisten aber ist man in dem Hauptpunkte zurückgeblieben, man hat das Eigentliche der Fiktion, das Schickliche der Nachahmung selten verstanden, da man es doch am nötigsten brauchte, indem man das, was sonst nur Tempeln und öffentlichen Gebäuden angehörte, auf Privatwohnungen übertrug, um ihnen ein herrliches Ansehn 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.“<sup>1622</sup>*

Gürtler interpretiert auf nachvollziehbare Weise die doppelte Fiktion als eine Nachahmung im Verfahren der Übertragung bei gleichzeitiger Entwicklung einer neuen Formensprache.<sup>1623</sup> Man kann ergänzen, dass diese neue Formensprache aus dem scheinbaren Übertragen einer Typus-Idee auf eine andere Idee entsteht. Und wer wäre für Goethe da meisterlicher als Palladio, der mit seinen Landhäusern und Kirchen ja tatsächlich neue Bautypen entwickelt hat, indem er genau die von Goethe beschriebene Verbindung zweier Ideen in einem Entwurf vollzog? Mit

---

<sup>1620</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 109.

<sup>1621</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 109.

<sup>1622</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 111.

<sup>1623</sup> Vgl. Gürtler 2003, S. 267.

einem Lob auf den italienischen Baumeister beendet Goethe dann auch seine Ausführungen über die poetische Fiktion in der Baukunst: Dieser wäre, trotz einiger verzeihlicher Fehler an den Grenzen des Schicklichen, unübertroffen bei der Erfüllung des höchsten Zweckes gewesen.<sup>1624</sup>

Erstaunlicherweise wird an dieser Stelle von der Goetheforschung neben dem offensichtlichen Einfluss Palladios auf Goethes Vorstellungen von seiner Fiktionslehre immer wieder nach einer möglichen Beeinflussung durch barocke Architekturen gefragt,<sup>1625</sup> obwohl es keine beweiskräftigen Aussagen hierfür gibt. Horn-Oncken geht sogar so weit zu behaupten, dass Goethes Bemerkung im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz, er habe die Lehre von der Fiktion und ihren Gesetzen entwickelt, um gewissen Puristen zu begegnen, die in der Baukunst gern alles zu Prosa machen würden,<sup>1626</sup> sich gegen den Klassizismus wende und für eine mehr plastische Bauart nach barockem Vorbild plädiere.<sup>1627</sup> Wenn man jedoch bedenkt, nach welchen ästhetischen Kriterien Goethe zur gleichen Zeit seine Baustellen leitet, sollte eine Beeinflussung oder gar Bevorzugung barocker Architekturen als äußerst unwahrscheinlich eingestuft werden. Es wird aber noch zu klären sein, was Goethe mit dem Konflikt Poesie-Prosa in der Baukunst gemeint haben könnte.

So verschieden wie die Interpretationen der Forschung zu einzelnen Fakten sind, so vielseitig sind sie über den höchsten Zweck der Baukunst insgesamt. Über keinen anderen architekturtheoretischen Aspekt in Goethes Werk wird so vielseitig diskutiert.

Für Gürtler etwa würde ein Bauwerk auf der Ebene der poetischen Fiktion, indem es Sinn und Geist des Rezipienten fordere, weit über dessen ursprüngliche Funktionen in philosophische Sphären hinaus reichen, wodurch es keine natürliche sondern eine künstlerische Wahrheit offenbare.<sup>1628</sup>

Bisky argumentiert ähnlich, wenn er den Begriff der Fiktion mit den Worten „*Idee des Werkes*“<sup>1629</sup> übersetzt. Erst durch die Fiktion, so Bisky nach der Manier Schillers, finde der Baukünstler die Freiheit, sich von den notwendigen Bedingungen eines Bauwerkes zu lösen.<sup>1630</sup>

Diesen Gedanken formuliert Breithaupt im gleichen Jahr, wenn er die Fiktion als eine Befreiung vom Primat der Materie definiert.<sup>1631</sup> Für Koch ist die poetische Fiktion, wie an Palladios Rotonda zu sehen sei, ein Luxus, der über das rein Notwendige hinausgehe.<sup>1632</sup> Für von Einem ist der höchste Zweck der Baukunst die Synthese aller vorherigen Aspekte und wird von ihm

---

<sup>1624</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 111.

<sup>1625</sup> Vgl. Claussen 1986, S. 96f.; Einem 1972, S. 106; Horn Oncken 1967, S. 18; Wietek, 1951, S. 32.

<sup>1626</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 109.

<sup>1627</sup> Vgl. Horn Oncken 1967, S. 17f.

<sup>1628</sup> Vgl. Gürtler 2003, S. 266.

<sup>1629</sup> Bisky 2000, S. 73.

<sup>1630</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 73.

<sup>1631</sup> Vgl. Breithaupt 2000, S. 76.

<sup>1632</sup> Vgl. Koch 1984, S. 242.

schlicht als „das Ganze“<sup>1633</sup> bezeichnet. Kruft sucht erneut die Verbindung zur französischen Architekturtheorie, weil auch diese in jener Zeit die Poesie in der Baukunst gefordert habe.<sup>1634</sup> Und für Weickert hält mit dem Kriterium des Schicklichen eine sittliche Komponente Einzug in die Architekturästhetik.<sup>1635</sup>

Keinem der oben angeführten Interpreten kann grundweg widersprochen werden; alle haben ihre Berechtigung und lassen sich einzelnen Passagen des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes zuordnen. Und doch ergibt sich keine präzisere Klärung der Begriffe, was Goethe nun mit der poetischen Fiktion in der Baukunst gemeint haben könnte. Dass es im Bereich des Geistig-Poetischen philosophisch wird und mit Ideen gespielt wird, legen Goethes Worte bereits nahe, aber damit ist noch nicht geklärt, wie diese sich inhaltlich zur sinnlichen Schönheit, der Typus-Idee oder der Funktionalität abgrenzen. Ebenso kritisch muss der erneute Verweis auf die französische Architekturtheorie hinterfragt werden. Denn wie bei den anderen Aspekten zuvor, gilt auch hier, dass ein konkretes Studium französischer Architekturwerke vor 1816 nicht nachweisbar ist und es womöglich näher liegende Quellen gibt. Allerdings muss an dieser Stelle Julien- David LeRois Werk ‚Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grece‘ als Ausnahme erwähnt werden. Dieses französische Werk, wenn auch nicht von einem so genannten Revolutionsarchitekten geschrieben, leiht Goethe sich 1794 zum ersten Mal aus.<sup>1636</sup> LeRoy hatte dort ausgeführt, dass die wichtigsten Vorschriften für die Poesie, die Baukunst, die Malerei und die Musik im Grunde genommen fast identisch wären.<sup>1637</sup> Goethe könnte so zumindest von einer gewissen Parallelität zwischen Poesie und Architektur erfahren haben. Allerdings ist seine horazische Beschreibung des Genies Palladios bereits zehn Jahre zuvor verfasst worden; da ein Studium LeRois sich nicht vor 1794 nachweisen lässt, bleibt ein möglicher Einfluss also fraglich.

Um hier eine schlüssige Interpretation vorlegen zu können, ist ganz besonders für dieses Thema eine Analyse der themenbezogenen Architekturserlebnisse und gelesenen Architekturschriften Goethes sowie ein Blick auf sein Gesamtwerk notwendig, welches in den anschließenden zwei Betrachtungen geschieht.

#### 4.4.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften

Im Folgenden werden zwei architekturtheoretische Themen, mit denen sich Goethe von Jugend an immer wieder beschäftigt hat, in ihrer zeitlichen Entwicklung und auf ihre inhaltliche Bedeutung für den poetischen Teil der Baukunst untersucht. Damit wird eine erste Annäherung an die Interpretation der Fiktionslehre unternommen.

---

<sup>1633</sup> Einem 1982, S. 108.

<sup>1634</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 286.

<sup>1635</sup> Vgl. Weickert 1950, S. 14.

<sup>1636</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

<sup>1637</sup> Vgl. LeRoy, Julien- David: Les ruines des plus beaux Monuments de la Grece, Paris und Amsterdam 1758, 2. Teil, S. iij.

Zum einen handelt es sich hierbei um den Begriff der Nachahmung in der Architektur und dessen inhaltlicher Wandel in Goethes architekturtheoretischen Überlegungen von der Ablehnung bzw. Übernahme klassizistischer Positionen bis hin zur Ausnahmebedingung auf der höchsten Ebene der Baukunst.

Zum anderen ist das Besondere dieser poetischen Nachahmung, das Verbinden von scheinbaren Gegensätzen zu einem gesteigerten und „vermannigfaltigten“ Dritten, von Interesse.

In seinem ersten Münster-Aufsatz kritisiert Goethe, wie bereits angeführt,<sup>1638</sup> die zeitgenössisch klassizistische Position der Nachahmung in der Architektur, wie sie etwa von Laugier formuliert wird, mit derber Polemik. Der französische Theoretiker hat in seinen „*Allgemeinen Prinzipien der Architektur*“<sup>1639</sup> gefordert, dass der von ihm hypothetisch angenommene Konstruktionstypus einer skelettbauartigen Urhütte, das Modell sei, „*von dem alle Herrlichkeit der Architektur*“<sup>1640</sup> ausgehe und nur eine Annäherung moderner Bauten an diesen Urtypus Vollkommenheit versprechen würde.<sup>1641</sup> Goethe lehnt diese Argumentation vollends ab; zum einen, weil für ihn zu diesem Zeitpunkt starre Prinzipien grundsätzlich inakzeptabel sind, und zum anderen, weil er den Urhütentypus von Laugier aufgrund von regional bedingten klimatischen Unterschieden in seiner absoluten Vorbildfunktion für unzweckmäßig hält. Mit seinem polemischen Gegenbeispiel der zeltartigen Weinberghütte demonstriert Goethe die Beliebigkeit der Thesen Laugiers.<sup>1642</sup>

Erst gut zehn Jahre später, während seiner großen Italienreise, wird Goethe wieder mit dem Thema der architektonischen Nachahmung konfrontiert. Diesmal wird aus der Ablehnung der klassizistischen Positionen eine Zustimmung in den wesentlichen Punkten.

Während Goethe in Vicenza weilt und die Bauten Palladios bewundert, wohnt er auch einer Versammlung der Akademie der Olympier bei. Hier wird er Beobachter einer Diskussion, in welcher erörtert werden soll, ob Nachahmung oder Erfindung vorteilhafter für die schönen Künste sei. Zu Goethes Erstaunen wird hierbei Palladio als beispielhaft sowohl für die Erfindung als auch für die Nachahmung angeführt, wodurch beide in einem Kunstwerk gewissermaßen als miteinander verbunden erscheinen. Für Goethe steht jedoch zunächst fest, dass den Argumenten, die für den Vorzug der Erfindung plädieren, ein qualitativ größerer Wert beizumessen sei, auch wenn oder gerade weil das einfache Publikum die Nachahmung bevorzuge.<sup>1643</sup>

Wie Nachahmung und Erfindung in Bereich der Architektur nun genau zusammenwirken, konnte Goethe dann wenige Wochen später bei Vitruv lesen. In dessen so genannter

---

<sup>1638</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>1639</sup> Laugier 1989, S. 33.

<sup>1640</sup> Laugier 1989, S. 34.

<sup>1641</sup> Vgl. Laugier 1989, S. 34f.

<sup>1642</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8290.

<sup>1643</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23699f.

Ursprungslegende beginnt der Mensch mit dem Bauen, indem er „Gebäude“ der Natur, wie etwa Schwalbennester oder Steinhöhlen, nachahmen würde.<sup>1644</sup> Sind die ersten dieser Bauten errichtet, nutzt der Mensch seine Erfindungskraft, um die einmal realisierte Konstruktion zu verbessern, um dadurch haltbarere, bequemere und schönere Gebäude errichten zu können. Durch erneutes Nachahmen und Verbessern dieser neuen Konstruktionen würde die Architektur sich so immer weiter entwickeln.<sup>1645</sup> Im Gegensatz zu Laugier, der mit seiner Nachahmung der Konstruktionsprinzipien eine Rückkehr zu den ursprünglichen Bautypen propagierte, setzt Vitruv auf eine sich steigernde Entwicklung. Es liegt auf der Hand, dass Goethe diese qualitative Steigerung, wenn er die Passagen bei Vitruv tatsächlich gelesen hat, zu diesem Zeitpunkt bereits zugesagt haben würde. Wie erstaunt muss er dann gewesen sein, als er in Palladios Traktat nachlesen konnte, dass die Architektur in allen Dingen „eine Nachahmerin der Natur“<sup>1646</sup> sei. Doch die im folgenden Absatz gegebenen Beispiele lassen erkennen, dass auch Palladio eine Nachahmung der Konstruktionsprinzipien im Auge hatte.<sup>1647</sup>

In Rom wird Goethe schließlich mit den Theorien Aloys Hirts vertraut, welcher eine modernisierte Version der Vitruv-Theorie favorisiert. In seinem viele Jahre später veröffentlichten großen Architekturwerk resümiert Hirt, dass, im Gegensatz zu Vitruvs Ansichten, die Architektur kein Vorbild in der Natur habe, da aus den natürlichen Gebilden für den Menschen keine konstruktiven Gesetzmäßigkeiten ableitbar seien.<sup>1648</sup> Ein Gebäude sei in erster Linie eine Erfindung des Menschen; und bis der erste „*vervollkommnete Hüttenbau*“<sup>1649</sup> errichtet gewesen sei, bliebe die ursprüngliche Baukunst auch reine Erfindung. Erst die vollkommene (Holz-)Hütte, die allen zweckmäßigen Ansprüchen genügen würde, sei ein Vorbild, aus welchem Konstruktionsprinzipien abzuleiten seien, welche dann für weitere Bauten nachzuahmen sind, um weitere Verbesserungen erreichen zu können. Nachdem auf diese Art der Holzbau vollendet gewesen wäre, hätte sich daraus der Steinbau entwickelt.<sup>1650</sup> Ähnlich wie Vitruv vertritt Hirt hier die Ansicht einer qualitativen Steigerung durch Erfindung, welche durch Nachahmung von bewährten Konstruktionsweisen gespeist wird.

Betrachtet man nun Goethes direkt im Anschluss an seine Italienische Reise geschriebenen ersten ‚Baukunst‘-Aufsatz, ist ersichtlich, dass er hier eine Variation der Gedanken Hirts vertritt und sich somit im Rahmen des Klassizismus bewegt. Es ist bereits gezeigt worden,<sup>1651</sup> dass Goethes Ablehnung der scheinbar vitruvianischen Ansicht, eine hölzerne Urhütte als Vorbild für den dorischen Tempelbau anzusehen, auf ein oberflächliches Studium des antiken Autors zurückzuführen ist. Denn sowohl Hirt und mit ihm Goethe als auch Vitruv sehen den dorischen

---

<sup>1644</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 51f.

<sup>1645</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 52.

<sup>1646</sup> Palladio 1987, S. 82.

<sup>1647</sup> Vgl. Palladio 1987, S. 82.

<sup>1648</sup> Vgl. Hirt 1809, S. 26.

<sup>1649</sup> Hirt 1809, S. 27.

<sup>1650</sup> Vgl. Hirt 1809, S. 28.

<sup>1651</sup> Vgl. Kapitel 3.5.1.

Steintempel als eine Weiterentwicklung eines ursprünglichen Holztempels. Auch für Goethe basieren diese Weiterentwicklung und der Übergang vom dorischen zum ionischen Tempelbau auf einer Verbesserung der nachgeahmten Konstruktionsprinzipien verbunden mit einer Weiterentwicklung der Materialbeherrschung.<sup>1652</sup> Neuartig ist jedoch, dass Goethe in der Gewohnheit des Volkes eine Begrenzung sieht, die der Erfindung einen überschaubaren Rahmen zu setzen scheint.<sup>1653</sup> Es bleibt fraglich, ob in dieser Begrenzung ein „ideeller Vorläufer“ der Kategorie des Schicklichen zu sehen ist. Fest steht jedoch, dass Goethe zu diesem Zeitpunkt den Begriff der Nachahmung noch nicht im poetischen Sinn gebraucht – was nachgeahmt wird, ist konstruktiv-sinnlich erkennbar und wird noch nicht als geistig-symbolisch verstanden.

Aus einer von Goethe zwei Jahre später niedergeschriebenen Reisenotiz während der zweiten Italienreise ist hingegen ein Wechsel in der Bedeutung des Nachahmungsbegriffes in der Architektur abzulesen:

*„In der Baukunst in Verona außer an den ältesten Gebäuden eine unschickliche Nachahmung der Rustica, welche an der noch stehenden Außenseite des alten Amphitheaters mit großem Verstand gebraucht ist.“<sup>1654</sup>*

Zum einen wird an dieser Stelle die Prozedur der Nachahmung von der konstruktiven auf die ästhetische Seite gezogen, und zum anderen benutzt Goethe zum ersten Mal nach seinem Palladio-Erlebnis in architektonischen Dingen das Kriterium des Schicklichen. Offensichtlich ist für Goethe das nachgeahmte architektonische Zierelement der Rustika allein aus ästhetischen Gesichtspunkten verfehlt angebracht, wobei handwerkliche Aspekte jedoch nicht gänzlich auszuschließen sind.

Dass die Baukunst an sich keine Kunst der Naturnachahmung ist, konnte Goethe dann während seiner Architekturstudien für den zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz neben den Argumenten Hirts auch in den Werken Winckelmanns,<sup>1655</sup> Stieglitz<sup>1656</sup> und Sulzers<sup>1657</sup> nachlesen. Er geht mit dieser Aussage also auf den ersten Blick mit der zeitgenössischen Architekturtheorie. Neben der bereits angesprochenen Version der Nachahmung der Konstruktionsprinzipien als Basis für eine qualitative Steigerung der Erfindungen konnte Goethe in Sulzers Werk lesen, dass der Baumeister, wenn er seine Entwürfe entwickelt, nicht die Gebilde der Natur sondern die Gesetzmäßigkeiten, wie die Natur bei Erschaffung dieser Gebilde vorgegangen ist, nachahmen soll.<sup>1658</sup> Das ist im Prinzip eine Verallgemeinerung des Konstruktions-Mimesis-Gedankens; denn durch die Nachahmung der Naturgesetzmäßigkeiten werden neben konstruktiven auch funktionale und ästhetische Aspekte mit einbezogen. Dies geschieht durch die Rückverlagerung

---

<sup>1652</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Baukunst“, S. 83 59ff.

<sup>1653</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Baukunst“, S. 83 62f.

<sup>1654</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23837.

<sup>1655</sup> Vgl. Winckelmann 2002, S. 230/232.

<sup>1656</sup> Vgl. Stieglitz 1792, S. 7.

<sup>1657</sup> Vgl. Sulzer 1994, Artikel „Baukunst“, 1. Band, S. 316.

<sup>1658</sup> Vgl. Sulzer 1994, Artikel „Baukunst“, 1. Band, S. 316.

der architektonischen Gesetze aus dem Bauwerk zurück in die Natur. Die Kunst als zweite Natur, durch das „*Weiterbilden der Naturmethoden*“<sup>1659</sup> wie Horn-Oncken es an dieser Stelle nennt, ist eine Grundmaxime der Ästhetik Goethes.

Trotzdem ist der Nachahmungsbegriff im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz nicht mit dem Sulzers oder Hirts gleichzusetzen; er geht bestenfalls aus diesen hervor. Denn Goethe lässt die Nachahmung erst auf der höchsten Stufe der Baukunst, also erst wenn alle rein vitruvianischen Forderungen längst erfüllt sind, zu und knüpft sie gleichzeitig durch die Bedingung des Schicklichen an den jeweiligen Gebäudecharakter, dessen Mannigfaltigkeit angestrebt wird. Des Weiteren erreicht die nur scheinbare Übertragung von Material- und Gebäudeeigenschaften eine Geistigkeit, die zuvor nicht bekannt gewesen ist.

Es ist an dieser Stelle fast bedauerlich, dass Goethe für seine Studien nicht auch den 3. Band von Weinligs ‚Briefen...‘ gelesen hat. Dort hatte der Autor nämlich die scheinbare Übertragung von Materialeigenschaften auf ein anderes Material als abgeschmackt bezeichnet.<sup>1660</sup>

Fraglich bleibt, wie sich Goethe die Steigerung vom nächsten zum hohen Zweck, mit welcher ja eine Steigerung der Materialkenntnis und des allgemeinen Geschmackes einhergeht, ohne irgendeine Form der Nachahmung vorgestellt hat. Denn sein dort angeführtes Beispiel von der Entwicklung des Mauerwerks setzt indirekt eine Kombination von Nachahmung und erfinderischer Verfeinerung als antreibenden Prozess voraus.<sup>1661</sup> Wahrscheinlich unterscheidet auch Goethe, ähnlich den Ansichten Sulzers, zwei verschiedene Arten der Nachahmung. Zum einen das reine Nachbilden von Formen, wie es in der Architektur zunächst abzulehnen ist, und zum anderen das Nachahmen von Methoden zur Steigerung der Baukunst als Kunst. Wenn Goethe nun auf der höchsten Stufe die Nachahmung hinzuzieht, meint er vermutlich die erste Art der Nachahmung, das Nachbilden von Formen bzw. deren Eigenschaften, und dies wäre wiederum ein Punkt, an welchem er sich von der zeitgenössischen Architekturtheorie abhebt.

Auch nach seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz äußert sich Goethe hin und wieder zum Thema der Mimesis in der Architektur. In seinem zeitgleich verfassten Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ etwa fügt Goethe die bereits erwähnte Passage ein, in welcher mehrere hölzerne Anbauten eines Gartensaales beschrieben werden, die so verarbeitet seien, dass sie den Eindruck eines Steinbaues vermitteln würden.<sup>1662</sup> Genau diese Situation hat Goethe, wie bereits ausgeführt,<sup>1663</sup> zwei Jahre später auf seiner dritten Schweizreise in der Realität erlebt:

*„In dem Dorf Uhwiesen fand ich in der Zimmerarbeit Nachahmung der Mauerarbeit. Was sollen wir zu dieser Erscheinung sagen, da das Gegenteil der Grund aller Schönheit unsrer Baukunst ist.“*<sup>1664</sup>

---

<sup>1659</sup> Horn-Oncken 1967, S. 20.

<sup>1660</sup> Vgl. Weinlig 1787, 36. Brief, S. 91.

<sup>1661</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 109f.

<sup>1662</sup> Vgl. Kapitel 3.5.6 und Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, S. 6366.

<sup>1663</sup> Vgl. Kapitel 3.5.3.

<sup>1664</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 24010.

Goethe scheint unentschlossen. Obwohl diese Bauart seinen Beispielen zur Fiktionslehre zu widersprechen scheint, verwirft er diese „Zimmerarbeit“ nicht gänzlich. Nach seiner eigenen Theorie wäre an dieser Variation der poetischen Fiktion, der scheinbaren Nachahmung, auch nichts auszusetzen. Man könnte interpretieren, dass durch das symbolische Hinzufügen gewisser Eigenschaften des Steinbaues der Charakter eines rustikalen Holzbaues sogar noch gesteigert also mannigfaltiger wird. Doch scheint Goethe, dass mit dieser poetischen Fiktion die Grenze des Schicklichen überschritten sei.

Zwei weitere Jahre später setzt Goethe in einem Brief an Hirt die architektonische Konstruktion wieder als nachzuahmendes Vorbild gleich mit der organischen Natur und den bildenden Künsten:

*„Mich verlangt sehr Ihr Werk über die Construction, als Grundlage dessen, was in der Baukunst zuletzt blos Zierrath geworden ist, vollendet zu seyen. Wie sich die organische Natur zur bildenden Kunst verhält, so verhält sich der Begriff der Construction zur Architektur, und es ist nothwendig und löblich beyde Fundamente recht fest zu gründen, wenn das darauf gebaute nicht schwanken soll.“<sup>1665</sup>*

Im Vergleich zum zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz ist diese Aussage ein Rückschritt zur zeitgenössischen Architekturtheorie. Goethe scheint dieses Gleichnis, das zu dieser Zeit, wie gezeigt worden ist, bereits ein Allgemeinplatz der Architekturtheorie gewesen ist, anzuwenden, um etwaige inhaltliche Differenzen zwischen ihm und Hirt, die sich durch eine präzisere Bedeutung des Mimesisbegriffes ergeben würden, überspielen zu können.<sup>1666</sup>

In seiner Autobiographie ‚Dichtung und Wahrheit‘ gibt Goethe dann noch ein Beispiel für eine poetische Nachahmung in der Architektur, die wieder auf seine Ausführungen im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz hindeuten. In der bereits zitierten Passage<sup>1667</sup> interpretiert Goethe die Gotik als den Versuch einer scheinbaren Übertragung einer Säulenreihe auf das im Norden notwendige Element der Wand.<sup>1668</sup> Die gotische Fassade ist also nichts anderes als die Fiktion einer antiken Tempelfront.

Diese Art der scheinbaren Nachahmung ist genau die, welche benutzt werden muss, um auf der höchsten Ebene den gebildeten Geist entzücken zu können. Dass die gotische Baukunst sich scheinbar bestimmter ästhetischer Eigenschaften der antiken Bauweise bedient, ist ein Gedankengang, der zur Zeit der Italienreise, ja auch während der Arbeit am zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz noch undenkbar gewesen wäre und trotzdem den einstmals erstellten Maximen folgt. Denn das Verbinden von Gegensätzen, in dem Fremdscheinendes nachgeahmt und mit Wahrem vereinigt wird, ist das vom Künstler im Bereich der Fiktion zu realisierende Besondere, damit ein Rezipient poetisch-geistig gerührt werden kann. Dies wird im Folgenden betrachtet.

---

<sup>1665</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 7216.

<sup>1666</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

<sup>1667</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

<sup>1668</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: ‚Dichtung und Wahrheit‘, S. 10960f.

Im Bereich der Architektur lassen sich in Goethes Aufzeichnungen bis zum Jahr 1795 drei verschiedene, in ihrem Inhalt immer tiefer gehende Gegensätze konstatieren, an deren Synthesen er sich immer wieder versucht.

Der erste Gegensatz ist elementar und betrifft das Verbinden zweier gegensätzlicher Formen bzw. Einzelelemente, nämlich Säule und Wand, welche für verschiedene Wahrheiten bzw. Eigenschaften stehen. Der zweite Gegensatz ist stilistisch und beinhaltet die Vereinigung des antiken mit dem modernen Baustil, also gewissermaßen zweier Ideen. Der dritte Gegensatz schließlich ist philosophisch und enthält die Verbindung zweier Ideenwelten, nämlich von Natur und Kunst.

Die Reihe der Gegensätze hängt nicht nur inhaltlich, vom Einfachen zum Umfassenden, zusammen, sie wird darüber hinaus im selben Zeitraum von Goethe bearbeitet.

Bereits in seinem ersten Münster-Aufsatz befasst sich Goethe mit dem Verbinden von Säulen und Wänden, wie es, entgegen der Auffassung der Architekturtheorie,<sup>1669</sup> zu dieser Zeit in der Baupraxis durchaus üblich gewesen ist. Sein Urteil fällt hierüber denkbar schlecht aus:

*„Die herrliche Wirkung der Säulen traf dich, du wolltest auch ihrer brauchen und mauertest sie ein, [...]*

*Die Säule liegt dir sehr am Herzen, und in andrer Weltgegend wärest du Prophet. Du sagst: die Säule ist der erste, wesentliche Bestandteil des Gebäudes, und der schönste. Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine mannigfaltige Größe, wenn sie in Reihen dastehn! Nur hütet euch, Sie ungehörig zu brauchen; ihre Natur ist, frei zu stehn. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!*

*Und doch dünkt mich, lieber Abt, hätte die öftere Wiederholung dieser Unschicklichkeit des Säuleneinmauerns, daß die Neuern sogar antiker Tempel Intercolumnia mit Mauerwerk ausstopften, dir einiges Nachdenken erregen können. Wäre dein Ohr nicht für Wahrheit taub, diese Steine würden sie dir gepredigt haben.*

*Säule ist mitnichten ein Bestandteil unsrer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unsrer Gebäude. Unsre Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie anflückt, sind sie belastender Überfluß.“<sup>1670</sup>*

Offensichtlich sieht Goethe in der Verbindung von Säule und Wand eine architekturästhetische Wahrheit verletzt, die durch „ungehöriges“, wenn man so will „unschickliches“, Verwenden des Elementes Säule verursacht wird. Die Natur der Säule, also ihre charakteristische Wahrheit, verlangt einen freien Raum um ihr Element. Da dieser Freiraum klimabedingt nur in südlichen Regionen realisierbar ist, muss die Säule im Norden, wo sie im Wesentlichen als Zierrat eingesetzt wird, zwangsweise als „belastender Überfluß“<sup>1671</sup> empfunden werden. Die Kombination Säule-Wand wird zu diesem Zeitpunkt von Goethe unter allen Umständen abgelehnt. Damit geht er mit der zeitgenössischen Architekturtheorie.

Das ändert sich knapp anderthalb Jahrzehnte später als der Dichter in Vicenza vor Palladios Loggien der Basilika steht:

---

<sup>1669</sup> Vgl. Stieglitz 1792, S.318; Sulzer 1994, 4. Band, „Säule“, S. 217 und Laugier 1989, S. 37.

<sup>1670</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8289 und 8291.

<sup>1671</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8291.

*„Säulen und Mauern zu verbinden, ist ohne Unschicklichkeit beynahe unmöglich, davon mündlich mehr. Aber wie er das durcheinander gearbeitet hat, wie er durch die Gegenwart seiner Werke imponirt und vergessen macht daß es Ungeheuer sind.“<sup>1672</sup>*

Hier verwendet Goethe zum ersten Mal das Kriterium des „Schicklichen“ als Ersatz für das vorher verwendete „gehörig“. Wie sich zeigt, ist auch zu diesem Zeitpunkt die Verbindung von Säule und Wand, da grundweg gegensätzlich, zunächst einmal abzulehnen. Denn Mauern und Säulen sind jeweils grundsätzliche Attribute verschiedener Charaktere. Diese zu verbinden scheint nicht angemessen, da sie sich in allen Zwecksteigerungen, funktional wie sinnlich-räumlich, zu widersprechen scheinen, was die angestrebte Steigerung gefährdet. Das Neue ist nun, dass der Dichter angesichts der Version Palladios diesem ästhetischen Widerspruch dennoch etwas abgewinnen kann. Kraft seines Genies gelingt es Palladio, den Betrachter derart zu beeindrucken, dass er schlichtweg vergisst, dass hier eigentlich ein Fehler begangen wurde. Die Bedenken, die durch die sinnlichen Eindrücke gewonnen werden, zerstreuen sich durch eine höhere, übersinnliche Kraft, welche einem genialen Künstler noch zur Verfügung steht.

Der Verfasser ist wie Martin<sup>1673</sup> der Ansicht, dass diese Reflexion Goethes im Angesicht der Loggien der Basilika geschrieben wurde, da in diesem Entwurf, durch die Verwendung des raumgewinnenden Fassadenmotivs der Serliana (oder Palladio-Motiv), der Zwiespalt zwischen Säule und Wand schlechthin, zum Leitthema erhoben wird, ohne dass dabei die Ausführung auf ein plumpes Verbinden von Säule und Wand hinausläuft. Für Forssman<sup>1674</sup> übernimmt auch in diesem Fall die Säule den Part des Fremdscheinenden, welcher mit dem „Wahren“ der Wand vereinigt wird. Doch geht das nicht direkt aus Goethes Reflexion hervor, und wenn man in Betracht zieht, dass hier in erster Linie die Loggien gemeint sind, wäre sogar eine entgegengesetzte Behauptung vorstellbar, da diese Loggien vielmehr einen Außenraum definieren und klimabedingte Vorzüge der Wand als dem Ursprünglichen nicht unbedingt relevant sind.

Erstaunlich ist nun, dass Goethe ein gutes halbes Jahr später in Agrigent, angesichts der antiken Versionen der Säule- Wand- Kombination keine ästhetischen Bedenken mehr zu haben scheint. Allerdings sind seine Aussagen nur in der ‚Italienischen Reise‘ überliefert, weshalb die Authentizität der Wortwahl durchaus angezweifelt werden kann. Denn es verwundert, wie schon an anderer Stelle festgestellt,<sup>1675</sup> dass Goethe vor den Resten des agrigentischen Jupitertempels kein Wort über die offensichtliche Verbindung von Säule und Wand verliert. Und als er einen Tag später den Ceres- und Proserpinatempel beschreibt, ist er voll des sinnlich begründeten Lobes ob der herrlichen Verbindung von Halbsäulen und Mauern. Gerade an diesem Beispiel sei die dorische Ordnung in ihren Proportionen vollendet worden.<sup>1676</sup> Hier ist

---

<sup>1672</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23690.

<sup>1673</sup> Vgl. Martin 1977, S. 63ff.

<sup>1674</sup> Vgl. Forssman 2000, S. 12.

<sup>1675</sup> Vgl. Kapitel 3.4.4.

<sup>1676</sup> Vgl. Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Italienische Reise“, S. 11844.

nicht von Ungeheuern die Rede, die die sinnlich-ästhetischen „Unschicklichkeiten“ erst vergessen machen müssen.

Diese Aussage ist schwer zu deuten, denn auch bei allen Bauprojekten, an denen Goethe beteiligt ist, stehen die verwendeten Säulen immer frei und ohne Berührung mit der Wand (selbst beim altdorischen „Palladio-Motiv“ am Römischen Haus). Eine mögliche Erklärung wäre die uneingeschränkte Befürwortung antiker Kunst, bei welcher er grundsätzlich keine Fehler sieht.

Die Verbindung der architektonischen Elemente Säule und Wand impliziert bereits eine Verbindung zweier verschiedener Baustile. So ist es nicht verwunderlich, dass Goethe, immer wenn er sich mit dem Säule-Wand-Thema befasst, gleichzeitig über den stilistischen Gegensatz antik-modern spricht.

Bereits in seinem ersten Münster-Aufsatz, direkt vor dem Säulen-Wand-Absatz, kritisiert Goethe die zeitgenössische Art des Verbindens antiker Sakralformen mit modernen Wohnbauten:

*„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.“<sup>1677</sup>*

Damit reiht sich der Dichter unter die nicht wenigen Architekturtheoretiker dieser Zeit ein, die den Angemessenheits-Gedanken besonders hervorheben und eine Mischung mit Unverhältnismäßigem ablehnen.<sup>1678</sup> Schöne Kunst, in diesem Falle Baukunst, ist demnach nicht die Summe verschiedener schöner Einzelteile sondern das charakteristische Ganze.

Es ist nicht mehr zu erfahren, ob Goethe in den ersten Jahren seiner Weimarer Tätigkeiten, angesichts der ersten deutschen Bauten im palladianischen Stil, die typische Verbindung von antik-sakral mit modern-privat kritisiert oder schon an ihr Gefallen gefunden hat.

Doch spätestens in Vicenza, vor den originalen Bauten Palladios, kann der Dichter diesem charakterverletzenden Gegensatz etwas abgewinnen. Das Olympische Theater etwa nennt er „*unaussprechlich schön*“<sup>1679</sup> und weiß nur in funktional-ökonomischen Dingen einige Bedenken anzubringen. Wie sich dieser Sinneswandel begründet, erklärt Goethe in seiner bereits angeführten Reflexion, die der Bewunderung des Theaters direkt vorangeht:

*„Wenn man diese Wercke nicht gegenwärtig sieht, hat man doch keinen Begriff davon. Palladio ist ein recht innerlich und von innen heraus groser Mensch gewesen. Die größte Schwürigkeit ist immer die Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst zu brauchen. Säulen und Mauern zu verbinden, ist ohne Unschicklichkeit bey nahe unmöglich, davon mündlich mehr. Aber wie er das durcheinander gearbeitet hat, wie er durch die Gegenwart seiner Wercke imponirt und vergessen macht daß es Ungeheuer sind. Es ist würcklich etwas göttliches in seinen Anlagen, völlig die Force des großen Dichters der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet das uns bezaubert.“<sup>1680</sup>*

<sup>1677</sup> Goethe: DB Band 4, 2004, Werke: „Von deutscher Baukunst“, S. 8289.

<sup>1678</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2.

<sup>1679</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23691.

<sup>1680</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23690.

Auf der rein sinnlichen Ebene bleibt das Verbinden zweier gegensätzlicher Stile, wie etwa durch antike Säulen mit modernen Bauten, weiterhin ein Kritikpunkt. Eine ähnliche Kritik konnte Goethe wenige Wochen später sogar bei Vitruv lesen, der eine rein eklektische Verbindung von zwei Säulenarten zu einem Mischstil auf das Strengste tadelte.<sup>1681</sup> Doch wenn der Architekt das Kriterium des Schicklichen bewältigt, wandelt sich die Kritik in Lobpreisung. Das Schickliche ist gewährleistet, wenn, wie schon erwähnt, der offenbare sinnliche Fehler durch eine geistige Kraft in Vergessenheit gerät, wenn der Betrachter verzaubert wird. Diese geistige Kraft, Goethe nennt sie hier zum ersten Mal beim Namen, ist die Poesie, die Dichtungskraft, die „*Force des großen Dichters*“.<sup>1682</sup>

Wie schon im biographischen Kapitel erläutert, ist diese Poesie, verstanden als eine Verbindung von Wahrheit und Lüge, ein Gedanke antiker Poetik, welchen Goethe etwa in Horaz' oder Aristoteles' Werken nachlesen konnte.<sup>1683</sup> Es kann darüber hinaus kein Zufall sein, dass der Dichter diese Kombination von Architektur und Poesie im Zusammenhang mit dem antikisierenden Olympischen Theater, also der Welt in der Poesie scheinbar real wird, für sich entdeckt. Damit hält die poetische Fiktion Einzug in Goethes Architekturästhetik, und es fällt auf, dass er in den folgenden Wochen in seinen Reflexionen gern Baukunst und Sprache miteinander verbindet.<sup>1684</sup>

Kruft erklärt sich diese sonderbare Verbindung zweier Künste durch Goethes „*Bedürfnis nach Synthesen*“,<sup>1685</sup> wodurch jener gewissermaßen gezwungen ist, den offensichtlichen ästhetischen Widerspruch auf einer höheren Ebene aufzulösen. Breithaupt definiert dieses solcherart entstandene Dritte als das Belebende, welches zwar nichts wirklich Neues sei, aber die vorherige „*binäre Ordnung*“<sup>1686</sup> außer Kurs bringe und so Quelle einer besonderen Wirkung sei.

Auffallend ist, dass Goethe, nachdem er dieses ästhetischen Problem einmal für sich gelöst hat, bis zu seiner Ankunft in Rom, immer wieder auf Verbindungen antiker mit moderner Baukunst, etwa die Charita und Il Redentore in Venedig oder den Minervatempel in Assisi, stößt und bei diesen zwar weiterhin die Problematik der sinnlichen Harmonie anspricht, insgesamt aber voll des Lobes ist (eine Ausnahme ist hierbei Palladios Kirche St. Giorgio in Venedig).<sup>1687</sup>

In Rom findet Goethe in den Gesprächen mit Moritz und Hirt endlich einige Zustimmung was die Verbindung von Architektur und Poesie betrifft. Denn kurze Zeit später schreibt der ähnlich gesinnte Moritz, dass es der Kenntnisse der schönen Poesie bedürfe, um den Geschmack zur

---

<sup>1681</sup> Vgl. Vitruv 2004, 1. Buch, 2. Kapitel, S. 25.

<sup>1682</sup> Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23691.

<sup>1683</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

<sup>1684</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Italienische Reise“, S. 11547.

<sup>1685</sup> Kruft 1982, S. 283.

<sup>1686</sup> Breithaupt 2000, S. 65f.

<sup>1687</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

Beurteilung der bildenden Künste vorzubereiten.<sup>1688</sup> Und Hirt schreibt 1797, dass die Baukunst auf das Auge und die Phantasie wirken würde.<sup>1689</sup> Die Phantasie wird wiederum, das konnte Goethe bei Sulzer lesen, von der Dichtungskraft des Künstlers angeregt.<sup>1690</sup> Wenn Goethe sogar die ‚Untersuchungen...‘ gelesen hat, konnte er dort ein Resümee dieser Gedanken lesen. Denn der anonyme Autor schreibt, dass die Dichtkunst so wichtig für die Baukunst sei, weil sie die *„Einbildungskraft anfeuert“*<sup>1691</sup>. Da die Baukunst die einzige bildende Kunst sei, die nicht sinnlich- visuell sondern auf die Phantasie wirke, würde so jedes Gebäude zu einem *„körperliche[n] Symbol [der] Bedürfnisse des Menschen“*<sup>1692</sup>. In der Phantasie sind sinnliche Gegenstände also stets symbolisch zu nehmen – das ist ein Gedanke, den auch Goethe für seine Lehre von der Fiktion benutzt. Es bleibt aber, wie schon mehrfach gesagt, unklar, ob Goethe diese Schrift je gelesen hat.

Doch Goethe ist nicht in allen Punkten mit den ihm zur Verfügung stehenden Quellen einer Meinung. Im Gegensatz zu seinen Ansichten im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz vertreten etwa Aloys Hirt<sup>1693</sup> und Hans Christian Genelli<sup>1694</sup> die Ansicht, dass die Architektur an sich erst einmal reine Prosa sei und durch die bildenden Künste erst poetisch verziert werden müsse. Es fragt sich nun, ob Goethe mit seiner Kritik an den Leuten, die in der Baukunst alles zu Prosa machen wollen, Theoretiker wie Hirt oder Genelli, deren Ansichten er kannte, gemeint haben könnte. Denn seine Lehre von der Fiktion behandelt nicht den schmückenden Zusatz sondern ist elementarer Bestandteil der Architektur als Kunst.<sup>1695</sup>

Im Gegensatz dazu konnte Goethe sowohl durch Stieglitz<sup>1696</sup> und Sulzer<sup>1697</sup> als auch von Hirt<sup>1698</sup> erfahren, dass das Schickliche zu dieser Zeit bereits ein etabliertes Kriterium zur Bewertung von Architektur ist. Doch keiner der Autoren bringt es wie Goethe mit dem Gegensatz des Poetischen oder der besonderen Art der Nachahmung in Verbindung. Dies entwickelt der Dichter wohl durch eigene Betrachtung angesichts der Verbindungen von Säule und Wand und antiker Formen mit modernen Bautypen.

Interessant ist, dass Goethe in seinen späten Jahren die u.a. von Catel und Moller<sup>1699</sup> auf klimatischen Gründen basierende Verbindung von gotischer und antiker Baukunst stets abgelehnt hat. Offensichtlich fand der Dichter trotz aller Zweckmäßigkeit bei dieser Synthese die Bedingung des Schicklichen verletzt.

---

<sup>1688</sup> Vgl. Moritz: Werke, 1981, 1. Band, S. 298.

<sup>1689</sup> Vgl. Hirt 2000, „Über das Kunstschöne“, S. 23.

<sup>1690</sup> Vgl. Sulzer 1994, „Dichtungskraft“, 1. Band, S. 683.

<sup>1691</sup> ‚Untersuchungen...‘ 1986, S. 14.

<sup>1692</sup> ‚Untersuchungen...‘ 1986, S. 17.

<sup>1693</sup> Vgl. Hirt 1809, S. 21.

<sup>1694</sup> in: Moritz: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“ 1986, S. 115f.

<sup>1695</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1.

<sup>1696</sup> Vgl. Stieglitz 1792, S. 175.

<sup>1697</sup> Vgl. Sulzer 1994, „Schicklich“, 4. Band, S. 298.

<sup>1698</sup> Vgl. Hirt 1809, Vorrede S. IV.

<sup>1699</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

Abschließend wird der dritte Gegensatz Natur-Kunst betrachtet. Er ist auf den ersten Blick zwar weniger konkret mit der Baukunst in Verbindung zu bringen, aber durch die direkte Berührung dieser beiden Ideenwelten in einem realisierten Gebäude, gerade für Goethes Architekturtheorie interessant.

Goethe hat die Kunst, speziell die Baukunst als eine Art zweite Natur verstanden,<sup>1700</sup> wobei sie Funktionsprinzipien der ersten Natur nachzuahmen habe, um, wie auch Moritz es versteht,<sup>1701</sup> den Kosmos im Kleinen und für den Menschen fasslicher darzustellen. Doch was passiert, wenn diese beiden Welten auf der Ebene der ästhetischen Form, des sinnlich Erfahrbaren zusammentreffen? Wie schon im Kapitel über den Hylemorphismus angesprochen,<sup>1702</sup> entsteht hierbei das Problem der Definition; an welchem Punkt endet die gestaltete Natur und wird zum Material der Architekturgestaltung? Ein Bereich an dem die Grenze zwischen schaffender Natur und schaffendem Künstler offensichtlich verschwimmt.

Auf seinen Reisen ist Goethe auf dieses zunächst philosophische Problem aufmerksam geworden. Auf Sizilien bewundert er die barocke Wallfahrtskapelle am Monte Pellegrino.<sup>1703</sup> Das in den Stein gehauene Gebäude verbirgt die Grenze zwischen künstlicher Mauer und Felsmassiv. Goethe bewundert den Bau und findet ihn angemessen und charakteristisch für einen Wallfahrtsort. Wenige Tage später lobt Goethe das antike Amphitheater in Taormina,<sup>1704</sup> welches in ein natürliches Tal eingelassen ist. Ebenso wird das ähnlich angelegte antike Theater in Trier bewundert.<sup>1705</sup> Hier schätzt Goethe den antiken Sinn, funktionale Zweckmäßigkeit mit den Formen der Natur zu verbinden.

Die Synthese aus Natur und Kunst basiert demnach in diesem Fall nicht auf dem Geistig-Poetischen sondern auf dem Konstruktiv-Materiellen. Sie ist damit eine Grundlage und nicht der Gipfel der Baukunst. Diese Basis der Architektur verbindet Goethe mit dem Begriff der Nachahmung im gebräuchlichen Sinn; also in der Bedeutung der Nachahmung der Konstruktionsprinzipien (Materialbeherrschung) zur Steigerung der Kunst.

Dieser Gedankengang schlägt sich in dem bereits erwähnten Brief Goethes an Hirt von 1799 nieder, in welchem der Dichter die Konstruktion mit der organischen Natur gleichsetzt und beide als Fundamente der Kunst definiert.<sup>1706</sup> Dass damit das Problem der ästhetischen Grenzbestimmung zwischen Naturform und Bauform noch nicht geklärt ist, ersieht man aus

---

<sup>1700</sup> Vgl. u.a. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Italienische Reise“, S. 11587.

„Das ist nun das dritte Werk der Alten, das ich sehe, und immer derselbe große Sinn. Eine zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt, das ist ihre Baukunst, so steht das Amphitheater, der Tempel und der Aquadukt.“

<sup>1701</sup> Vgl. Moritz: Werke, 1981, „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ 1. Band, S. 257.

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

<sup>1702</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

<sup>1703</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Italienische Reise“, S. 11778ff.

<sup>1704</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Italienische Reise“, S. 11874 f.

<sup>1705</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Campagne in Frankreich“, S. 12528.

<sup>1706</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 7216.

dem schon zitierten Brief an Zelter von 1808.<sup>1707</sup> Hier wirft Goethe noch einmal die Frage nach der Bestimmung von Stoff und Form, wenn ein Gebäude aus natürlichen Gegebenheiten hervor zu wachsen scheint, auf, ohne sie beantworten zu können.

#### 4.4.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes

Die bisherigen Betrachtungen haben ergeben, dass Goethe, ähnlich wie übrigens Aristoteles in seiner Poetik,<sup>1708</sup> mit einem mehrfachen Mimesisbegriff operiert. Die erste, konventionelle Art der Nachahmung betrifft das Konstruktive und ist indirekt in die Steigerung der Materialbeherrschung und des nächsten und hohen Zweckes eingebunden. Die zweite, innovative Art beinhaltet das scheinbare Übertragen von Formen bzw. Eigenschaften und wird nur zur Erfüllung des höchsten Zweckes der Baukunst verwendet. Diese durch Nachahmung hervorgerufene und als symbolisch zu verstehende Synthese aus sinnlich Wahrem mit scheinbar Unwahrem richtet sich nicht mehr an den sinnlich wahrnehmenden Betrachter sondern fordert dessen Geistesgaben. Goethe hat in seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz diesen Akt der künstlerischen Anregung poetisch und diese Art der Nachahmung Fiktionslehre genannt.<sup>1709</sup>

Im Folgenden wird zu untersuchen sein, was Goethe genau unter Fiktion und Poesie verstanden hat und wie er diese Begriffe in seine Architekturtheorie integrieren konnte. Zur Verdeutlichung wird im Anschluss eine Analogie aus Goethes Werk herangezogen, die, ähnlich wie der „blinde Tänzer“ für den Sinn der Architektur, die Inhalte der Fiktionslehre noch einmal verdeutlicht. Es handelt sich hierbei um die Parallelen zwischen Baukunst und Schauspielkunst in ihrem Verhältnis zur Poesie, so wie sie Goethe gesehen hat.

Die poetische Verbindung von Wahrheit und Lüge hat Goethe dem höchsten Zweck der Baukunst zugeordnet. In seinem Aufsatz ‚Beispiele symbolischer Behandlung‘ formuliert er dieses Kunstziel allgemeiner:

*„Folgendes sind Beispiele von demjenigen, was die Kunst nur auf ihrer höchsten Stufe erreichen kann, von der Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist; und zwar sollte dieser hohe Gewinn einem jeden geistreichen Menschen fühlbar und einsichtlich sein [...]“<sup>1710</sup>*

Auch hier wird betont, dass auf der höchsten Stufe der Kunst der Geist angesprochen werden soll. Dies geschieht allgemein ähnlich den speziellen Prinzipien der Baukunst, wenn der sinnlichen Darstellung noch etwas Symbolisches hinzugefügt wird. Wie aus den entsprechenden Passagen im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz hervorgeht, kann auf dieser geistigen Ebene nur das Genie agieren, ohne die Grenzen des Schicklichen zu überschreiten.<sup>1711</sup> Demnach ist, zumindest

---

<sup>1707</sup> Vgl. Goethe: DB Band 10, 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 9641 f.

<sup>1708</sup> Vgl. Aristoteles 1989, S. 9, 21 und 85.

<sup>1709</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, 1985, Band 19, S. 108.

<sup>1710</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 409.

<sup>1711</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 108 f.

im Bereich der bildenden Künste, das Symbolische mit dem Genialen gleichzusetzen. Wenn dies der Fall ist, so Goethe in seinen ‚Wanderjahren‘, spreche man von Poesie:

*„Vielleicht wird man mir einwenden: Man hält die Poesie für Kunst, und doch ist sie nicht mechanisch; aber ich leugne, daß sie eine Kunst sei; auch ist sie keine Wissenschaft. Künste und Wissenschaften erreicht man durch Denken, Poesie nicht, denn diese ist Eingebung; sie war in der Seele empfangen, als sie sich zuerst regte. Man sollte sie weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genius.“<sup>1712</sup>*

Die Poesie ist also nicht allein eine Kunst, sondern, durch ihre Wurzeln im Genialen, vielmehr etwas über allen Künsten und Wissenschaften stehendes. Sie wird damit gewissermaßen zum Ziel einer jeden „normalen“ Kunst, da sie Kunst und Wissenschaften vereint und über diese hinausdeutet. Schon Herder hat in seinen ‚Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit‘ von der ritterlichen Dichtkunst des 11. und 12. Jahrhunderts als der „*gaia scienza*“, <sup>1713</sup> der fröhlichen Wissenschaft, gesprochen, weil sie zur „*Ergötzung und Belehrung*“<sup>1714</sup> diene. Selbst Aristoteles sieht die Poesie sowohl für die Dichtung als auch für die Naturwissenschaft zuständig.<sup>1715</sup>

Interessanterweise finden sich im Werk Goethes einige Passagen, in denen er nicht auf eine derart erhabene Art von der Poesie spricht, sondern sie vielmehr als eine Kunst wie jede andere behandelt und sogar vor der Verbindung mit den bildenden Künsten warnt.<sup>1716</sup> Offensichtlich verwendet Goethe, ähnlich dem Nachahmungsbegriff, zwei verschiedene Varianten des Poesiebegriffes; einen, der konkret die Dichtkunst betrifft und einen weiteren, der das Genial-Symbolische als ein allgemeines Ziel der Kunst definiert:

*„Nun gibt es auch noch eine falsche Anwendung der Poesie auf bildende Kunst. Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren, das heißt nicht wie der Dichter, der bei seinen Arbeiten eigentlich die Einbildungskraft rege machen muß, bei sinnlicher Darstellung auch für die Einbildungskraft arbeiten.“<sup>1717</sup>*

Das bedeutet, dass der „dichtende“ bildende Künstler nicht auch für die Einbildungskraft arbeiten, sondern durch die sinnliche Darstellung die Einbildungskraft, also den Geist, anregen soll. Das heißt, er soll dichten, aber im Rahmen seines Metiers, innerhalb seiner Stoff- Form- Grenzen.

Die Poesie wird von Goethe also einmal als Kunst und einmal als Prinzip verstanden. Es ist einleuchtend, dass Goethe im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz das Prinzip des Poetischen meint, wenn er über den höchsten Zweck der Baukunst schreibt. Poetisches Prinzip bedeutet, wie aus dem bereits Ausgeführten zu schlussfolgern ist, mittels sinnlich-harmonischer Darstellung etwas

---

<sup>1712</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Italienische Reise“, S. 7923.

<sup>1713</sup> Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, in: Herders Werke, Leipzig und Wien, um 1900, Band 4, S. 477.

<sup>1714</sup> Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, S. 477.

<sup>1715</sup> Vgl. Aristoteles 1989, S. 7.

<sup>1716</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Epoche der forcierten Talente“, S. 8700 und Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 164.

<sup>1717</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 167.

Symbolisches anzudeuten, welches den gebildeten Geist entzückt und seine Einbildungskraft erregt. Dieses poetische Prinzip nennt Goethe auch den Wirkungsbereich der Fiktion.

An diesem Punkt ist noch mal an den Typus-Idee-Begriff zu erinnern. Es ist bereits ausgeführt worden, dass die Idee des Bauwerks nicht die poetische Fiktion also den höchsten Zweck meint, sondern dem Charakter des Gebäudes zugrunde liegt.<sup>1718</sup> Die Idee ist die ‚Urform‘ des Gebäudetyps, welche sich in immer neuen Darstellungen versinnlichen lässt.

Hieraus ergibt sich die von Goethe erwähnte Schwierigkeit im Bereich der poetischen Fiktion, welche eben nur ein Genie bewältigen kann. Denn die Übertragung gewisser Eigenschaften eines Gebäudes auf ein anderes, um dadurch etwas symbolisch darzustellen und das Ganze zu erhöhen, bedeutet im weitesten Sinne eine Vermischung zweier Ideen.

Man kann definieren: Ein Gebäudecharakter besteht aus der Summe seiner Eigenschaften. Werden nun weitere, fremde Eigenschaften hinzugefügt, verliert der eigentliche Gebäudecharakter, die Idee, an Kontur. Nur ein Genie ist in der Lage, fremde Eigenschaften auf ein Gebäude zu übertragen, ohne dessen Idee bzw. Charakter zu mindern. Denn für den rein ästhetischen Genuss ist eine sinnlich wahrnehmbare Harmonie anhand des Charakters unter entsprechenden Bedingungen die Voraussetzung. Die geniale Kunst ist also das unmerkliche Verbinden von Poetisch-Symbolischem mit Ideal-Wahrem.

Um seine Ideen von der poetischen Fiktion in der Baukunst zu verdeutlichen, hätte Goethe, ähnlich wie im Hohen-Zweck-Abschnitt, eine erklärende Analogie in seinen zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz einfügen können. Denn so wie er die Wahrnehmung eines Gebäudes mit der Empfindung des Tanzes gleichsetzt, ist hier eine Verwandtschaft zwischen Baukunst und Schauspielkunst denkbar. Eine derartige Analogie ist, betrachtet man Goethes Gesamtwerk, mit Händen zu greifen.

Für einen derartigen gedanklichen Zusammenhang dieser beiden Künste spricht zunächst eine auffallende chronologische Parallelität im Lebenslauf Goethes:

In Italien ist er fasziniert von den Gebäuden Palladios; gleichzeitig besucht er fast täglich das Theater oder die Oper und berichtet minutiös darüber. Gleich nach seiner Rückkehr aus Italien schreibt Goethe seinen ersten ‚Baukunst‘-Aufsatz (1788), kurze Zeit später über ‚Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt‘ (1789). Im selben Jahr tritt Goethe der eben gegründeten „Schlossbau-Kommission“ bei, welche den Wiederaufbau des Weimarer Schlosses für die nächsten Jahre organisiert. Zwei Jahre später, 1791, übernimmt Goethe die Leitung des Weimarer Hoftheaters. Seit dieser Zeit ist er also für mehrere Jahre Bauleiter und Theaterdirektor in einem. Während der Niederschrift des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes (1795), arbeitet Goethe an seinem ersten Meisterroman (1795/ 1796), welcher inhaltlich das Wesen der Schauspielkunst behandelt.

---

<sup>1718</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

Man kann sagen, dass seit der Italienreise sowohl die Baukunst als auch die Schauspielkunst Goethes Interesse gleichermaßen fesseln. So ist es nicht verwunderlich, dass sich im Werk des Dichters auch inhaltliche Parallelen zwischen den beiden Künsten finden lassen.

Goethe strukturiert in seinem ersten Meister-Roman seine Ideen über die Schauspielkunst ähnlich der Zweckreihe in der Baukunst mittels einer dreistufigen Morphologie:

*„Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz ausgebildeten angenehm.“<sup>1719</sup>*

Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn sein Bedürfnis nach Unterhaltung, gleich welcher Art, befriedigt wird. Der Gebildete will hingegen dabei ästhetisch angesprochen werden und eine Harmonie wahrnehmen; und nur der ganz Ausgebildete hat den Anspruch neben aller Sinnlichkeit, auch den Geist gefordert zu sehen.

Diese sich steigernde Begriffsreihe ist, ein anderes Grundbedürfnis angenommen, identisch mit der Zwecksteigerung im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz. Interessant für eine mögliche Analogiebildung ist hierbei nun der ‚höchste Zweck‘ beider Künste, da nur hier sich beide auch dem Wesen nach berühren. Schiller hat in seiner Schrift ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘ ähnliches postuliert, wenn er behauptet, dass sich die Künste auf der höchsten Stufe immer ähnlicher würden. So würde etwa die Musik auf ihrer höchsten Stufe zur Gestalt, die bildende Kunst zur Musik und die Poesie zur Plastik und eben dadurch erst vollkommen werden.<sup>1720</sup>

In den ‚Regeln für Schauspieler‘ notiert Goethe nun unter dem § 35:

*„Zunächst bedenke der Schauspieler, daß er nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle, und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe.“<sup>1721</sup>*

Hier ist zu bedenken, dass diese Art der Nachahmung nicht mit der im Baukunst-Aufsatz geforderten identisch ist - im Gegenteil. Goethe bezeichnet die Baukunst als eine Kunst, die grundsätzlich nicht der Nachahmung bedürfe, sondern für sich sei. Das ‚Für-sich-sein‘ drückt sich im Charakteristischen, im Wahren aus. Die Schauspielkunst hingegen kann nicht für sich sein, sondern muss ihr Wahres aus der Nachahmung der Natur beziehen.

So wie nun zum Charakteristischen in der Baukunst das Poetische zwecks Steigerung hinzugefügt wird, kann das zusätzliche Darstellen des Idealen ebenfalls als Steigerung im Bereich des Symbolischen bezeichnet werden. Diese geistige Vereinigung erklärt Goethe in seinem Aufsatz über ‚Das Relief von Phigalia‘ noch einmal genauer:

*„Aber eben daran erkennt man den Meister, daß er zu höhern Zwecken mit Vorsatz einen Fehler begeht. Wahrscheinlichkeit ist die Bedingung der Kunst, aber innerhalb des Reichs der Wahrscheinlichkeit muß das Höchste geliefert werden, was sonst nicht zur Erscheinung kömmt. Das Richtige ist nicht sechs Pfennige wert, wenn es weiter*

---

<sup>1719</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 9, S. 386.

<sup>1720</sup> Vgl. Schiller: Werke, 1955, Band 5, S. 396.

<sup>1721</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, ‚Regeln für Schauspieler‘, S. 8573.

*nichts zu bringen hat. [...] Und beruht denn nicht die ganze theatralische Kunst gerade auf solchen Maximen!*<sup>1722</sup>

Die Vereinigung von Wahrem mit Falschem ergibt somit die Wahrscheinlichkeit, die Verbindung aus Wahrheit und Schein bzw. Lüge. Dies vorsätzliche Fehlerbegehen ist das Geniale in der Kunst, wobei vom rein Charakteristischen durch ein zusätzlich Symbolisches abgewichen wird.

Ein Beispiel, wie man sich dieses Verweben und Verbinden vorzustellen hat, gibt Goethe in seinem Aufsatz ‚Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt‘:

*„Wir Deutschen erinnern uns, durch einen fähigen jungen Mann alte Rollen bis zur größten Täuschung vorgestellt gesehen zu haben, und erinnern uns auch des doppelten Vergnügens, das uns jener Schauspieler gewährte. Ebenso entsteht ein doppelter Reiz daher, daß diese Personen keine Frauenzimmer sind, sondern Frauenzimmer vorstellen. Der Jüngling hat die Eigenheiten des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betragen studiert; er kennt sie und bringt sie als Künstler wieder hervor; er spielt nicht sich selbst, sondern eine dritte und eigentlich fremde Natur. Wir lernen diese dadurch nur desto besser kennen, weil sie jemand beobachtet, jemand überdacht hat und uns nicht die Sache, sondern das Resultat vorgestellt wird.“*<sup>1723</sup>

Um in der Terminologie des Baukunst-Aufsatzes zu bleiben, könnte man sagen, dass eine charakteristische Darstellung eines alten Mannes durch einen alten Mann, eine Frauenrolle durch eine Frau bereits den Ansprüchen nach sinnlicher Harmonie genügen würde. Werden diese Rollen aber beispielsweise durch einen jungen Mann dargestellt, ergibt das einen zusätzlich geistigen Effekt. Zum Charakteristischen der Person wird nun, da diese durch ein fremdes Medium dargestellt wird, etwas Ideales, Allgemeines symbolisch hinzugefügt. Dieser Zusatz darf die sinnliche Harmonie nicht beeinträchtigen, bietet dann aber dem anspruchsvollen Geist ein doppeltes Vergnügen. Dieser Effekt ist nur durch das Abweichen vom Charakteristischen möglich, d.h. ein alter Mann ist nicht in der Lage, das Symbolische bzw. das Ideale der Figur eines alten Mannes, darzustellen.

Die „ungeheuerliche“ Verbindung von Wahrheit und Lüge, die Goethe Palladio schon attestiert hat, wird hier wieder offenbar. Es ist ganz offensichtlich eine Lüge, ein Fehler bzw. Schein, wenn eine Frauenrolle von einem Mann besetzt wird. Wenn es aber gelingt, dass durch diesen Fehler, diese Lüge der charakteristischen Darstellung der Frauenrolle ein idealer Gehalt symbolisch hinzugefügt wird, ohne das Sinnliche zu verletzen - der Mann dürfte wohl keinen Bart tragen - dann ist das Höchste der Kunst erreicht.

Die Schwierigkeit in beiden bzw. in allen Künsten ist hierbei nun, das Schickliche zu wahren. Das heißt, diejenigen Rezipienten, die Kraft ihrer Gaben nur die einfachen Werte einer Kunst beurteilen können, nicht vor den Kopf zu stoßen. Wie problematisch dies im Einzelnen sein kann, beschreibt Goethe in seinem Aufsatz ‚Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung‘:

---

<sup>1722</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe Band 19, S. 162.

<sup>1723</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe Band 14, S. 779.

*„So habe ich selbst in meinem Leben mehr als einen Wagenlenker alte Gemmen tadeln hören, worauf die Pferde ohne Geschirr dennoch den Wagen ziehen sollten. Freilich hatte der Wagenlenker recht, weil er das ganz unnatürlich fand; aber der Künstler hatte auch recht, die schöne Form seines Pferdekörpers nicht durch einen unglücklichen Faden zu unterbrechen. Diese Fiktionen, diese Hieroglyphen, deren jede Kunst bedarf, werden so übel von allen denen verstanden, welche alles Wahre natürlich haben wollen und dadurch die Kunst aus ihrer Sphäre reißen.“<sup>1724</sup>*

Es herrscht also ein Konflikt zwischen den Liebhabern der sinnlichen Harmonie, des Wahren und denen, die den Geist, die Einbildungskraft beansprucht sehen wollen. Doch für den höchsten Zweck einer Kunst ist für Goethe dieses Geistige unerlässlich. So würde sich seine Bemerkung im Baukunst-Aufsatz, dass er sich mit der Lehre von der Fiktion gegen Prosaiker wende, auf eine andere, nicht architekturtheoretische Weise erklären.<sup>1725</sup> Denn dem Wahren und Prosaischen sollte immer ein Poetisches entgegengesetzt werden, damit daraus ein Drittes, Höheres entstehen kann, welches ja das eigentliche Ziel der künstlerischen Entelechie ist. Eine rein sinnliche Kunst ist so gesehen dagegen anspruchslos. Diesen Gedanken überträgt Goethe dann auch in die Malerei:

*„Einbildung und Gegenwart verhalten sich wie Poesie und Prosa, jene wird die Gegenstände mächtig und steil denken, diese sich immer in die Fläche verbreiten. Landschaftsmaler des sechzehnten Jahrhunderts, gegen die unsrigen gehalten, geben das auffallendste Beispiel.“<sup>1726</sup>*

#### 4.4.4 Fazit

Die Architektur beginnt ihr Dasein, laut der Theorie des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes, mit der Stoff- Form- Problematik. Ein Architekt formt, angetrieben von einer inneren Entelechie, Materialien nach einer typologischen Idee, welche zunächst auf funktionalen Aspekten gründet, zu einem Gebäude.

Durch Verbesserungen bei der Nachahmung dieses Prozesses steigern sich die Fähigkeiten des Architekten in der Materialbeherrschung und der Formenvielfalt. Die auf diese Art entstehenden neuen Gebäude steigern ihrerseits wiederum die Forderungen der Benutzer nach mehr Bequemlichkeit und, irgendwann, auch nach Schönheit.

Um nun die ästhetischen Ansprüche erfüllen und den Rezipienten sinnlichen Genuss verschaffen zu können, muss der Architekt die zugrunde liegende Idee möglichst vollkommen zur Darstellung bringen. Dieser Prozess hat gewissermaßen eine Reinigung der Formenvielfalt unter der Berücksichtigung der Typus-Idee zur Folge. Da diese Idee weiterhin auf der Funktionalität gründet, ist der Sinn zur ästhetischen Erfassung eines Gebäudes nicht der Visuelle, wie bei anderen bildenden Künsten, sondern die Bewegung durch den Raum.

---

<sup>1724</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe Band 18, S. 22.

<sup>1725</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe Band 19, S. 109.

<sup>1726</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Italienische Reise“, S. 11903.

An dieser Stelle muss jedoch der Prozess der Steigerungen nicht enden. Es kann sein, dass sich unter bestimmten Umständen der Architekt vom Künstler zum Genie und der Rezipient vom Betrachter zum Kenner entwickelt. Die Folge ist eine Steigerung vom Sinnlichen ins Geistige, die nur wenige Menschen erreicht.

Der geniale Architekt fügt nun nach dem poetischen Prinzip der Wahrscheinlichkeit seinem Gebäude Elemente hinzu, die eigentlich zur Vervollkommnung der Form nicht beitragen. Aber aufgrund einer intellektuellen Erfassbarkeit dieser offensichtlich fremden Elemente wird die Einbildungskraft des Rezipienten angeregt und verursacht so jenem ein gewisses geistiges Entzücken. Die Schwierigkeit ist hierbei, die sinnlich-ästhetische Wirkung nicht zu beeinträchtigen. Das nur ungenau bestimmbare Kriterium des Schicklichen gibt hierfür die Grenze vor.

Die Benutzung des Wahrscheinlichen ist für Goethe Fiktion, weil hierbei durch eine symbolische Nachahmung bestimmter Elemente bzw. Eigenschaften ein poetisches Prinzip, das Verbinden von Wahrheit und Lüge, angewendet wird. Der Architekt muss also zu seiner eigenen Vervollkommnung zum Dichter werden und poetische Prinzipien anwenden; so wie der Rezipient unterscheiden können muss zwischen sinnlicher und symbolischer Form.

Die Steigerung ins Geistige als dem höchsten Zweck der Baukunst ist der Endpunkt in Goethes Architekturtheorie und darüber hinaus einer seiner bedeutendsten Beiträge. Weiter als bis auf diese Höhe kann die Baukunst als Kunst nicht kommen, denn durch die Fiktionalisierung bestimmter Bauelemente beginnt sich das Gebäude als reales Gebilde bereits aufzulösen. Doch die Architektur hat für Goethe nicht nur funktionale und ästhetische Zwecke zu erfüllen. Vier Jahre nach dem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz erweitert Goethe in den Schemen ‚Über den Dilettantismus‘ seine Architekturtheorie in den Bereich des Sittlichen: Die Baukunst als Erzieher.

#### 4.5 Untersuchung der sittlichen Wirkung der Baukunst

Nur wenige Autoren, wie etwa von Einem<sup>1727</sup> und Kruft,<sup>1728</sup> haben darauf aufmerksam gemacht, dass Goethe der Architektur auch eine erzieherische Funktion zuerkennt. Doch wird diese Tatsache in der Regel an Textpassagen des Alterswerkes festgemacht. In dieser Hinsicht sind die Schemen ‚Über den Dilettantismus‘ bislang weitgehend unbeachtet geblieben, obwohl gerade hier die Argumente für eine ethische Wirkung der Baukunst von Goethe - in Zusammenarbeit mit Schiller und Meyer - zum ersten Mal verdichtet dargestellt werden.

Betrachtet man darüber hinaus Goethes architektonisches Gesamtwerk und die Architekturtheorie seiner Zeit, so ist festzustellen, dass sich der Dichter bei diesem Thema im Einklang mit anderen Autoren befindet und die einmal erstellte Maxime in immer neuen Variationen niederschreibt.

Den eigentlichen Anstoß, die erzieherische Funktion der Baukunst näher zu betrachten, erhält Goethe jedoch vermutlich von Schiller durch dessen Abhandlung ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘. In der dritten Betrachtung wird dieses Verhältnis untersucht und auf die Gemeinsamkeiten zwischen zweitem ‚Baukunst‘-Aufsatz, ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘ und den architekturelevanten Dilettantismusschemen hingewiesen.

##### 4.5.1 Die Baukunst als Erzieher – ‚Über den Dilettantismus‘ (1799)

Die Schemen ‚Über den Dilettantismus‘ werden gemeinsam von Heinrich Meyer, Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe im Mai 1799 in Jena angefertigt. Es geht ihnen hierbei um eine Untersuchung der Auswirkungen laienhafter Kunstversuche. Dabei stellen sie grundsätzlich fest, dass der Schaden einer dilettantischen Kunst immer größer als deren Nutzen sei, weil diese Kunst immer an die zeitabhängigen Moden gebunden wäre und sich nicht zum reinen Kunstwerk erheben könne, da zusätzlich die künstlerische Basis nicht das Handwerk sondern die Pfuscherei sei.<sup>1729</sup>

Wie bereits erwähnt, können die Passagen über die Architektur Goethe zugeschrieben werden; sie sind zumindest nicht ohne seine ausdrückliche Billigung denkbar, da er schlichtweg derjenige von den Dreien war, dem in Sachen Baukunst aufgrund seiner praktischen Erfahrungen und seines theoretischen Wissens das letzte Wort gehörte.<sup>1730</sup>

Drei Schemen sind für diese Untersuchung relevant. Zum einen das allgemeine Schema vom 3. Mai 1799, welches den verschiedenen menschlichen Trieben die jeweiligen Künste zuordnet, dann das detaillierte Schema vom 21. Mai 1799, welches die Vor- und Nachteile der Wirkung der Baukunst auf den Dilettanten und die Gesellschaft untersucht; drittens das

---

<sup>1727</sup> Vgl. Einem 1972, S. 105.

<sup>1728</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 288.

<sup>1729</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 342 f.

<sup>1730</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

Übersichtsschema, in welchem die Ergebnisse des Detailschemas noch einmal kurz zusammengefasst werden.

In den architekturelevanten Dilettantismusschemen wird also in erster Linie nicht, wie im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz, das Wesen der Architektur untersucht, sondern die zweifache Wirkung einer laienhaften Beschäftigung auf den Künstler und auf den Rezipienten analysiert, wobei jedoch unverkennbar ist, dass das zugrunde liegende theoretische Fundament aus besagtem Baukunst-Aufsatz stammt, welches sich zum einen in der zeitlichen Nähe der Niederschrift begründet und zum anderen ja Meyer und Schiller gerade diejenigen waren, die in das Entstehen des Baukunst-Aufsatzes von Goethe mit einbezogen wurden.<sup>1731</sup>

Das allgemeine Schema verweist bereits auf die gedankliche Nähe zum zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz, denn die Architektur wird hier ausdrücklich dem „*Bildungstrieb*“<sup>1732</sup> zugeordnet. Dieser Begriff ist im entsprechenden Kapitel<sup>1733</sup> bereits als Entelechie, als die antreibende Kraft des Architekten interpretiert worden, welche jenen drängt, die Verbindung von Material und Zweckform zu immer anspruchsvolleren Gebilden zu steigern.

Im Detailschema sind die Verbindungen zur Architekturtheorie des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes nun unübersehbar, dienen diese doch als Grundlage für die Analyse der Wirkungen.

Die Baukunst, so heißt es in diesem Schema,<sup>1734</sup> hat statt der Nachahmung des Organischen die Konstruktion als Grundlage. Mit einfachen mathematischen Formen und Elementen würden ästhetisch-schöne Gebilde hervorgebracht, weshalb die Architektur am unmittelbarsten Stoff und Form zur Erscheinung verbinde und somit der höchsten Anlage im Menschen entspreche. Ziel der Baukunst sei ein mannigfaltiger und schöner Charakter, in welchem Nützlichkeit, Schönheit und Freiheit miteinander verbunden seien.

Konstruktion statt Naturnachahmung, die unmittelbare und durch den Bildungstrieb angeregte Verbindung von Material und Zweckform, die Einheit von Funktionalität und Schönheit in einem sinnlich und geistig wahrnehmbar harmonischen Charakter – das sind alles Gedanken, welche aus dem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz stammen.

Welche Auswirkungen hat nun diese derart definierte Kunst, wenn Laien sich mit ihr produktiv und rezeptiv beschäftigen?

Den Vorteil für den dilettantisch agierenden Architekten sehen Goethe, Schiller und Meyer in der Anregung der „*freie[n] Produktionskraft*“<sup>1735</sup>. Des Weiteren bekommt der laienhafte Baukünstler während seiner Tätigkeit eine allgemeine Vorstellung von Ordnung und Maß und sein Sinn für das Erhabene wird geschärft.<sup>1736</sup> Der große Vorteil für die Gesellschaft ist der

---

<sup>1731</sup> Vgl. Kapitel 3.5.4.

<sup>1732</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 309.

<sup>1733</sup> Vgl. Kapitel 4.1.

<sup>1734</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>1735</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>1736</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

ethische Einfluss – die Baukunst „*macht gesitteter*“,<sup>1737</sup> wie es im Schema heißt, und dies vor allen anderen Künsten, da sie durch ihre Bindung an die Funktionalität auch den rohesten Menschen erreiche.

Mit anderen Worten vermittelt die (bau-)künstlerische Darstellung mathematischer Formen ein Gefühl für Ordnung und Maß, welches dem Menschen im doppelten Sinn den „Takt“ vorgibt: Im Ästhetischen durch die Vermittlung des rhythmischen Raumgefühls als Qualität der Baukunst und im Ethischen als Anregung zu takt- und maßvollem Benehmen gegenüber sich selbst und anderen.

Doch überwiegen, wie schon zitiert, die Nachteile, wenn die Architektur von Dilettanten ausgeführt wird. Das Problem für den laienhaften Künstler ist die Unterschätzung. Gerade weil die Baukunst keine Fertigkeit in der Nachahmung der Natur verlange, erscheine sie oft als zu einfach, wodurch auch Dilettanten sich dieser Kunst widmeten, die eigentlich gar nicht dafür geeignet seien. Die Folge ist, dass der „Künstler“ seine fehlenden grundlegenden Fähigkeiten durch eine direkte Nachahmung der Zeitmoden vertuschen will. Das Ergebnis sind dann Gebäude, welche die Grenzen des Schicklichen überschreiten und ins Extreme tendieren. Und gerade die Anregung der freien Produktionskraft reiche hierbei ins Negative, wenn der Dilettant bei einem Gebäude den Charakter nicht treffe und vielmehr ins Allegorische strebe. Die derart phantastischen Gebäude hätten so keinen Bezug mehr zu Funktionalität und Materialität, weshalb sie den eigentlichen Zwecken der Baukunst nur schaden.<sup>1738</sup> Hier liegt auch der große Nachteil für die Gesellschaft. Denn auch „schlechte Baukunst“ hat Dauerhaftigkeit und Öffentlichkeit. Die Folge ist, dass auch diese Gebäude lange Zeit auf den Geschmack wirken, bis sie schließlich auch von talentierten Baumeistern als Muster angesehen und übernommen würden.<sup>1739</sup> Das sei besonders ein Problem der neuen Zeit, so die Autoren im Detailschema, weil durch die in Mode gekommenen Reisen die dilettantischen Kunstliebhaber die Formen „schlechter Gebäude“ aus allen Ländern als Muster in die Heimat mitgenommen hätten.<sup>1740</sup> Zusammenfassend ist festzustellen, dass dilettantische Baukunst zwar fatale Folgen auf die Geschmacksbildung der Gesellschaft hat, ihren ethischen Einfluss jedoch nicht einbüßt. Selbst laienhafte Architektur wirkt durch die gemeinsame mathematische Sprache von Mensch und Bauwerk sittlich auf die Gesellschaft – eine wechselseitige Charakterbildung von Produzent, Kunstwerk und Rezipient.

---

<sup>1737</sup> Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>1738</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>1739</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 318.

<sup>1740</sup> Vgl. Goethe: Werke, Berliner Ausgabe, Band 19, S. 319.

#### 4.5.2 Betrachtung im Rahmen der Architekturschriften

Dem Dilettantismus-Detailschema über die Architektur kann entnommen werden, dass die Baukunst sowohl auf der produktiven als auch auf der rezeptiven Seite über das Ästhetische hinaus sittlich auf den Menschen wirkt.

Betrachtet man nun Goethes lebenslange Beschäftigung mit der Architektur, fällt auf, dass er der produktiv- sittlichen Seite überwiegend vor den Dilettantismus-Schemen und der rezeptiv- sittlichen Seite sowohl vor als auch danach einige Aufmerksamkeit widmet. Im Folgenden wird deshalb die Betrachtung von der produktiven zur rezeptiven Seite chronologisch geführt.

Bereits in seinem ersten Münster-Aufsatz lässt Goethe die Figur des Prometheus als Überbringer göttlichen Wissens für die neuen Menschen auftreten.<sup>1741</sup> Im gleichnamigen Dramenfragment nimmt dieser Akt des Überbringens dann architektonische Gestalt an. In der bereits zitierte Szene,<sup>1742</sup> in welcher Prometheus seinen noch ziellos agierenden Menschen den Bau einer „Urhütte“ erklärt, schwingt eine durchaus ironische Anlehnung an Laugiers Urhüthentheorie mit. Ob Goethe darüber hinaus bereits Vitruvs Ursprungslegende kannte, in welcher der Autor die Sprache und die Architektur als das entscheidende Fundament einer zivilisierten Gesellschaft ansieht,<sup>1743</sup> ist zu bezweifeln. Allerdings übernimmt Prometheus in Goethes Drama in auffallend ähnlicher Weise, nämlich auf architektonische Erkenntnisse fußend, die Leitung der menschlichen Entwicklung. Prometheus erzieht seine Menschen also, in dem er sie bauen lässt.

Die bis zu den Dilettantismusschemen letzte Bemerkung, welche die Wirkung des Bauens auf den Menschen beschreibt, findet sich dann in den ‚Tag- und Jahreshften‘ in Zusammenhang mit Thourets Weimarer Tätigkeit unter dem Jahr 1798:

*„Und so ward auch an uns die alte Bemerkung wahr, daß Gegenwart eines Baumeisters Baulust erzeuge.“<sup>1744</sup>*

Die Tätigkeit eines Architekten regt andere Menschen an, ebenfalls, wenn auch dilettantisch, zu bauen. Wobei diese Menschen dann in ihrem Gefühl für Maß und Ordnung, wie es dann ein Jahr später heißt, weitergebildet werden.

Eine erste Notiz über die sittlich- erzieherische Wirkung der Baukunst findet sich in Goethes Reflexion über den Dom zu Speyer von 1779. Dort hatte der Dichter, laut seiner Aufzeichnung, ein „wahre[s] Gefühl der Andacht“<sup>1745</sup> empfunden. Das bedeutet, dass diese Kirche nicht nur im ästhetischen Sinn charakteristisch ist, sondern auch im Sittlichen ihrem Charakter entspricht

---

<sup>1741</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Von deutscher Baukunst“, S. 8300.

<sup>1742</sup> Vgl. Kapitel 3.2.3.

<sup>1743</sup> Vgl. Vitruv 2004, S. 51 ff.

<sup>1744</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Tag- und Jahreshfte“, S. 12785.

<sup>1745</sup> Goethe: DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 1456.

und so auch auf den Betrachter wirkt. Der Innenraum verleitet zur Andacht und damit zur moralischen Selbstschau; der Mensch wird im religiösen Sinn sittlicher.

Diese religiös- moralische Erziehung durch charakteristische Kirchenräume hat Goethe dann auch in Italien bei Besichtigung der Jesuitenkirchen und der Basilika der heiligen Justina<sup>1746</sup> und knapp zwanzig Jahre später bei Besichtigung des Halberstädter Doms bemerkt.<sup>1747</sup>

Die Tendenz zur moralischen Erziehung durch Architektur verallgemeinert Goethe dann in seinem ersten Meister-Roman. Zum einen gleichen hier die Gebäudecharaktere den Charakteren ihrer Bewohner. Haus und Bewohner beeinflussen sich offensichtlich gegenseitig, so dass beide im Laufe der Zeit immer ähnlicher zu werden scheinen. Zum anderen strahlt das Schloss des Oheims durch seinen schlicht-harmonischen Charakter auch moralisch auf die Besucher aus. Sowohl Wilhelm als auch die „schöne Seele“ fühlen sich im Gebäude innerlich weitergebildet, ja gesitteter. Selbst die Angestellten im Schloss werden dermaßen in ihrem Handeln beeinflusst, dass selbst das dargebotene Backwerk den Formen der architektonischen Verzierung ähnelt<sup>1748</sup>. Hier wird bereits deutlich, dass Goethe der Architektur auch über die Ästhetik hinaus Wirkungen zuerkennt, die sich an das moralische Gefühl und das rechte Handlungsvermögen im Rezipienten richten.

Der Verfasser ist, in Steigerung der Ansichten von von Einem<sup>1749</sup> und Kruft,<sup>1750</sup> die nur auf die Parallelität hingewiesen haben, der Meinung, dass Goethe spätestens zu diesem Zeitpunkt Sulzers Artikel ‚Baukunst‘ in dessen ‚Theorie der Schönen Künste‘ kannte. Sulzer hatte hier neben der Schönheit auch auf den „Nutzen zur Cultur des Geistes“<sup>1751</sup> als einer der Wirkungen der Baukunst hingewiesen und deren „vorteilhafte Wirkung auf die Veredelung des Menschen“<sup>1752</sup> propagiert. Ob Goethe sich davon hat direkt beeinflussen lassen, bleibt allerdings unklar, denn die Hervorhebung der moralischen Komponente der Baukunst ist zu diesem Zeitpunkt ein allgemeiner Gedanke der Architekturtheorie. Nicht nur die Revolutionsarchitekten, wie Kruft sie im Zusammenhang mit Goethes Ausführungen nennt,<sup>1753</sup> betonen die erzieherische Funktion der Baukunst, auch zum Beispiel Hirt spricht von der Wirkung auf „das Auge und das Gemüth“<sup>1754</sup>; ähnlich Friedrich Gilly vor 1800 in seinem Aufsatz ‚Einige Gedanken...‘. Gilly betont hier den Zusammenhang von Baukunst und Kultur und deren gegenseitiger Abhängigkeit.<sup>1755</sup> Die Schemen ‚Über den Dilettantismus‘ sind

---

<sup>1746</sup> Vgl. Kapitel 3.4.1 und 3.4.2.

<sup>1747</sup> Vgl. Kapitel 3.5.3.

<sup>1748</sup> Vgl. Kapitel 3.5.6.

<sup>1749</sup> Vgl. Einem 1972, S. 105.

<sup>1750</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 288.

<sup>1751</sup> Sulzer 1994, „Baukunst“, 1. Band, S. 315.

<sup>1752</sup> Sulzer 1994, „Baukunst“, 1. Band, S. 315.

<sup>1753</sup> Vgl. Kruft 1982, S. 288.

<sup>1754</sup> Hirt 1809, S. 12.

<sup>1755</sup> Vgl. Gilly, Friedrich: Einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Theile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinigen, in: Essays zur Architektur, 1796 – 1799, Berlin 1997, S. 185.

zumindest was die architektonischen Aspekte angeht, im allgemeinen Geiste der Zeit geschrieben.

Fast gleichzeitig mit den Arbeiten an den Dilettantismusschemen verfasst Goethe seinen als ‚Zur Kunst und Baukunst des Mittelalters‘ betitelten Zusatz zu einem Meyer-Aufsatz. Dort verweist der Dichter auf das Gefühl, das man in gotischen Gebäuden habe, welches unweigerlich die freie und tätige Heiterkeit hemmen würde.<sup>1756</sup> Hier ist bereits eine negative moralische Wirkung der Baukunst bezeichnet, welche, wie zu erschließen ist, mit ästhetischen Diskrepanzen einherzugehen scheint. Verursachte zwanzig Jahre zuvor der Speyrer Dom noch ein Gefühl der Andacht ist inzwischen die Gotik für Goethe so verwerflich, dass er sich zu diesem Zeitpunkt keine moralisch-erzieherische Wirkung dieser Bauart vorstellen kann. Fünf Jahre später, in Halberstadt, hat er, wie gezeigt worden ist, diese resolute Haltung bereits wieder verworfen.

Erst über zwanzig Jahre später, 1821, greift Goethe die erzieherische Funktion wieder auf. Sein Prolog zur Eröffnung des Schinkelschen Schauspielhauses in Berlin:

*„Denn euret wegen hat der Architekt,  
Mit hohem Geist, so edlen Raum bezweckt,  
Das Ebenmaß bedächtig abgezollt,  
Daß ihr euch selbst geregelt fühlen sollt.“<sup>1757</sup>*

wiederholt die frühen Gedanken: Das vom Architekten ersonnene harmonische Maßverhältnis, welches ästhetisch wie ethisch dem Betrachter den Takt vorgibt.

Doch nun lässt Goethe das Thema nicht mehr los. Bei Vollendung der Bürgerschule in Weimar, 1826, bemerkt Goethe bewundernd, dass dieses Gebäude schon allein Kultur bewirke und selbst rohe Kinder zur *„heitern Thätigkeit“*<sup>1758</sup> anrege.

Und ein Jahr später schreibt er seine Orpheus-Reflexion, bei welcher er behauptet, dass in einer musikalisch-harmonisch proportionierten Stadt im Gegensatz zu einer schlecht gebauten Stadt keine Degeneration von Geist und Tätigkeit stattfinden kann.<sup>1759</sup> Die sinnliche Harmonie der Gebäude wirkt also über den Geist auf die Moralität der Bewohner; zweiter ‚Baukunst‘-Aufsatz und die Schemen ‚Über den Dilettantismus‘ scheinen hier miteinander verbunden.

In seinem zweiten Meister-Roman fasst Goethe die aktiv-produktive und die passiv-rezeptive sittliche Wirkung der Baukunst dann noch einmal zusammen.<sup>1760</sup> Hier gleichen sich scheinbar wieder Gebäude- und Personencharakter. Das wird besonders in der Joseph-Episode deutlich. Das Gebäude bewirkt eine moralisch-religiöse Veränderung der Bewohner, zu welcher sie ihm Kern ohnehin schon veranlagt scheinen. Die Architektur verhilft also dem Bewohner durch moralische Einflussnahme zu dessen sittlicher Vervollkommnung; die Baukunst als entelecheischer Antrieb.

---

<sup>1756</sup> Vgl. Kapitel 3.5.5.

<sup>1757</sup> Ewald 1999, S. 347.

<sup>1758</sup> Goethe: DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 19418.

<sup>1759</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Maximen und Reflexionen“, S. 8212f.

<sup>1760</sup> Vgl. Kapitel 3.6.5.

In der pädagogischen Provinz wird dagegen die aktiv-produktive Seite noch einmal beleuchtet. Denn die Schüler der Architektur wohnen in vergleichsweise prächtigen Bauten, damit sie angeregt werden, ebenfalls prächtige Bauten zu errichten, wozu sie in einem kargen Gebäude, wie es etwa die Musiker bräuchten, nicht in der Lage wären.

Demnach wird ein Baukünstler in seinem Tun durch die von ihm benutzten Gebäude beeinflusst. Dies geschieht nicht auf einer rein ästhetischen Ebene, sondern beginnt vielmehr mit dem Sittlichen. Der Charakter des Architekten wird gewissermaßen moralisch vorbereitet, auf dass er dann seine inneren Werte ästhetisch zur Darstellung bringen kann und so wiederum andere Menschen erzieht. Es ist nicht verwunderlich, dass diese Reihe sich problemlos in Goethes allgemeine Stufenleitern zur künstlerischen Erziehung eingliedert.

Auch wenn sich in Goethes Gesamtwerk nur vereinzelt Bemerkungen finden lassen, welche die moralische Komponente der Architektur behandeln, hat diese doch einen entscheidenden Einfluss auf das Verhältnis von Produzent zu Rezipient. Dass dies auf allgemeinen Betrachtungen über die erzieherische Einflussnahme der Kunst fußt, welche in den gemeinsamen Studien mit Schiller entstanden sind, wird im Folgenden zu zeigen sein.

#### 4.5.3 Betrachtung im Rahmen des Gesamtwerkes

Auch wenn es, wie am Beispiel der Baukunst dargestellt, zu diesem Thema „ideelle Vorläufer“ gibt, so ist davon auszugehen, dass für Goethe erst mit der engeren Bekanntschaft mit Schiller ab 1794 der erzieherische Aspekt der Kunst an Bedeutung gewinnt. Durch dessen Einfluss sind die Bemerkungen in den Dilettantismusschemen und späteren Aufzeichnungen erst möglich, weshalb dieser Zusammenhang im Folgenden betrachtet wird.

Genau im ersten Jahr des engeren Kontaktes zwischen Schiller und Goethe beginnt ersterer an seinem Aufsatz ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘ zu arbeiten. Schon während dieser Tätigkeit gibt Goethe sein volles Einverständnis zu diesem Thema.<sup>1761</sup> Die Ausführungen entsprechen also seinen Ansichten und werden wohl sogleich in seinem ersten Meister-Roman verarbeitet.<sup>1762</sup>

In der ‚Ästhetischen Erziehung...‘ bestätigt Schiller die verfeinernde Wirkung des Schönen auf das Sittliche.<sup>1763</sup> Er versucht aber darüber hinaus, die Kunst als ein notwendiges Bindeglied in der Entwicklung vom Barbaren zum freiheitlichen Geistesmenschen zu definieren:

*„Der Mensch in seinem physischen Zustand erleidet bloß die Macht der Natur; er entledigt sich dieser Macht in dem ästhetischen Zustand, und er beherrscht sie in dem moralischen.“<sup>1764</sup>*

---

<sup>1761</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, Übersicht, S. 20.

<sup>1762</sup> Vgl. Kapitel 4.5.2.

<sup>1763</sup> Vgl. Schiller: Werke, 1955, Band 5., ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘, S. 349.

Demnach gibt es, ähnlich den drei Zwecken in Goethes Baukunst-Aufsatz, drei aufeinander aufbauende Entwicklungszustände des Menschen auf dem Weg zu seiner Vervollkommnung: Zuerst den physischen, in welchem das „*bloß blinde Leben zur Form*“<sup>1765</sup> und die reine Empfindung regieren, dann den ästhetischen Zustand der Schönheit und schließlich den logisch-moralischen Zustand, in welchem Denken und Wollen auf der Basis von Wahrheit und Pflicht herrschen.<sup>1766</sup>

Dass ausgerechnet die Kunst den rohen Menschen zu Vernunft und Tugend führen soll, begründet Schiller mit der Tatsache, dass die Menschen weder durch Argumente noch durch Taten, sondern allein im „*Müßiggange*“<sup>1767</sup> beeinflussbar seien. Nur die Kunst könne die Natur des Menschen zerstören und eine neue, höhere wieder herstellen.<sup>1768</sup> Dies geschieht durch das durch die Kunst produzierte Umgeben des Menschen mit edlen, großen und geistreichen Formen sowie „*Symbolen des Vortrefflichen*“,<sup>1769</sup> bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwinde. Ein Kunstwerk, welches Derartiges erreiche, provoziere im Menschen den Genuss an bestimmten Empfindungs- und Handlungsweisen, eine Freiheit von allen Leidenschaften und somit eine Freiheit des Geistes,<sup>1770</sup> welche wiederum in der Summe aller Menschen zu einem Freiheits-Staat führen solle.<sup>1771</sup>

Es liegt auf der Hand, dass diese Gedanken Schillers auch in das fünf Jahre später verfasste Baukunst-Dilettantismus-Detailschema eingegangen sind. Die Architektur als die vorzügliche Kunst, welche zwangsweise auch den rohesten Menschen erreicht und ihn durch „geistreiche Formen“ gesitteter macht, ist ein überzeugendes Beispiel.

In eben diesen fünf Jahren kann darüber hinaus noch eine zweite Einflussquelle hinzugezählt werden, mit welcher sich Goethe und Schiller gemeinsam im April und Mai 1798 intensiv befassen: Aristoteles` ‚Poetik‘.

Im April 1798 schreibt Goethe an Schiller, dass er die ‚Poetik‘ wieder gelesen habe und erst jetzt, obwohl er sie seit dreißig Jahren kennen würde, verstanden hätte.<sup>1772</sup> Damit beginnt ein gemeinsames Studium dieser Schrift bis in den Mai 1798 hinein.<sup>1773</sup> Neben den Definitionen der einzelnen Genre der Poesie befassen sie sich auch mit der Katharsis als dem eigentlichen Zweck der Tragödie: Die Reinigung der Seele.<sup>1774</sup>

---

<sup>1764</sup> Schiller: Werke, 1955, Band 5., Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 404.

<sup>1765</sup> Schiller: Werke, 1955, Band 5., Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 400.

<sup>1766</sup> Vgl. Schiller: Werke, 1955, Band 5., Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 395ff.

<sup>1767</sup> Schiller: Werke, 1955, Band 5., Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 349.

<sup>1768</sup> Vgl. Schiller: Werke, 1955, Band 5., Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 340.

<sup>1769</sup> Schiller: Werke, 1955, Band 5., Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 349.

<sup>1770</sup> Vgl. Schiller: Werke, 1955, Band 5., Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 395ff.

<sup>1771</sup> Vgl. Schiller: Werke, 1955, Band 5., Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 331.

<sup>1772</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 6018.

<sup>1773</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 23919ff. (Tagebucheintragungen im April und Mai 1798).

<sup>1774</sup> Bereits 1795 äußert sich Goethe in einem Gespräch zum Thema der aristotelischen Katharsis: Vgl. Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28063.

Aristoteles hatte definiert, dass der Mensch von Jammer und Schaudern gereinigt würde, wenn die Tragödie Jammern und Schaudern hervorruft.<sup>1775</sup> Diese Seelenreinigung wird von Aristoteles zum ersten Mal auf die Poesie angewendet, wogegen sie in der Musik zu diesem Zeitpunkt auf eine lange Tradition, von Pythagoras und Platon überliefert, verweisen kann.<sup>1776</sup> Zunächst scheint diese Art der Erziehung nicht in das Baukunst-Konzept zu passen. Denn jemanden aus seinem rohen und groben Zustand zu erheben, in dem man ihn rohe und grobe Baukunst begehen lässt, widerspricht den Vorstellungen von der architektonischen Sittlichkeit durch Ordnung, Maß und Takt. Doch am Ende seines Lebens, 1827, verfasst Goethe einen Aufsatz über Aristoteles' ‚Poetik‘,<sup>1777</sup> in welchem er sich noch einmal mit der Katharsis auseinandersetzt und sie hier so interpretiert, dass sie in Schillers ‚Ästhetische Erziehung...‘ und die Dilettantismus-Schemen passt.

Zunächst definiert Goethe in freier Übersetzung die Katharsis als eine „*aussöhnende Abrundung*“,<sup>1778</sup> welche die Grundbedingung für alle poetischen Werke sei. Dann kommt er auf die sittliche Erziehung des Menschen durch die Musik zu sprechen, wie sie Aristoteles in seiner ‚Politik‘ dargestellt habe, und stimmt dem zu. Auch das Drama könne sittlich erziehen, so Goethe weiter, und wäre somit analog aber nicht identisch zur Musik.<sup>1779</sup> Ähnliches hat Goethe zur gleichen Zeit in seiner Orpheus- Reflexion in Bezug auf die Baukunst behauptet. Doch weder die Musik noch das Drama noch irgendeine andere Kunst könnten tatsächlich auf die Moralität des Menschen wirken; dies können nur Philosophie und Religion allein.<sup>1780</sup> Was die Kunst einzig auf diesem Gebiet zu tun vermag, ist eine „*Milderung roher Sitten*“<sup>1781</sup>.

Hier setzt Goethe die „*aussöhnende Abrundung*“ der Kunst genau wie Schiller zwischen rohem Naturzustand und Philosophie und Glauben. Genau in diesem Sinne kann die Baukunst, verstanden als dreifacher ästhetischer Zweck und als sittlicher Erzieher, als Katharsis wirken - als sinnlich-harmonischer Übergang von der rohen Materie zum Geist.

#### 4.5.4 Fazit

Im Rahmen der dritten Betrachtung konnte eine gewisse inhaltliche Parallelität zwischen Goethes Reihe der gesteigerten Zwecke in seinem zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz und Schillers drei Zuständen des Menschen in der ‚Ästhetischen Erziehung...‘, welche als Grundlage für den sittlichen Einfluss der Kunst auf den Menschen in den Dilettantismusschemen anzusehen ist, festgestellt werden.

---

<sup>1775</sup> Vgl. Aristoteles 1989, S. 19.

<sup>1776</sup> Vgl. Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik, Göttingen 1961, S. 51f.

<sup>1777</sup> Im 6. Band 1. Heft 1827 in ‚Über Kunst und Altertum‘ unter dem Namen ‚Nachlese zu Aristoteles' ‚Poetik‘ von Goethe veröffentlicht.

<sup>1778</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Nachlese zu Aristoteles ‚Poetik‘“, S. 8817.

<sup>1779</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Nachlese zu Aristoteles ‚Poetik‘“, S. 8819.

<sup>1780</sup> Vgl. Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Nachlese zu Aristoteles ‚Poetik‘“, S. 8819.

<sup>1781</sup> Goethe: Werke, DB 4, Berlin 2004, „Nachlese zu Aristoteles ‚Poetik‘“, S. 8819.

Schillers „ästhetischer Zustand“ und Goethes „hoher Zweck“ haben viele Gemeinsamkeiten. Beide stehen als Bindeglied zwischen einem rohen Urzustand und einer gesteigerten Geistigkeit. Während der hohe Zweck der Baukunst die ursprünglich rein funktionale Form ästhetisiert und auf das Hinzufügen symbolischer Formen, die nur geistig erfasst werden können, vorbereitet, verfeinert der ästhetische Zustand den rohen Menschen durch ästhetische Formen und Symbole und bereitet ihn so auf den Gebrauch seiner Vernunft vor.

In den architekturrelevanten Dilettantismusschemen werden diese beiden Gedanken auf eine gewisse Weise zusammengeführt. Auch wenn der laienhafte Baukünstler aufgrund seiner fehlenden handwerklichen Kenntnisse nicht das Potenzial hat, immer sinnlich harmonische Gebäude entwerfen zu können, so wirkt doch allein die Beschäftigung mit der Architektur als Kunst erzieherisch auf den Künstler selbst und auf die Rezipienten. Durch die Vorgabe von Ordnung und Maß wird so im ästhetischen wie im ethischen Sinn den Menschen der Takt vorgegeben, so dass sie potenziell in der Lage sind, ihre Vernunft und ihre poetische Einbildungskraft sinnvoll gebrauchen zu lernen.

Demnach sozialisiert die Baukunst den Menschen allein durch ihre mathematische Sinnlichkeit, ohne ihm moralische Gesetze vorzuschreiben.

## 5. „Nachgedacht über deutsche Baukunst..“ - Fazit

*„Nachgedacht über deutsche Baukunst, zum Behuf eines Aufsatzes für Boisserées.“<sup>1782</sup>*

Die Arbeit endet mit einem Ausblick auf die Zeit der ersten Veröffentlichung des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes, um die Bedeutung und Aktualität einzelner Gedanken aus Goethes Architekturtheorie zu veranschaulichen und zu weitergehenden Untersuchungen aufzurufen.

### 5.1 Goethes Architekturtheorie

#### 5.1.1 Biographisch zusammengefasst

Im Laufe seines über achtzig Jahre währenden Lebens hat sich Goethe zu allen Zeiten mit verschiedenen Bereichen der Architektur (praktisch, theoretisch, historisch, kreativ) leidenschaftlich beschäftigt. Es gibt fast kein Jahr, in welchem nicht irgendeine Bemerkung des Dichters zu finden wäre, die auf eine Auseinandersetzung mit architektonischen Themen schließen lässt.

Eine erste Begegnung mit der Architekturtheorie muss, wenn Goethes autobiographischer Rückblick korrekt ist, in die Leipziger Zeit - also vor 1768, hier von Zeichenlehrer Oeser und den Winckelmannschriften ausgehend - gesetzt werden.

Erste eigene Gedanken hat Goethe wenige Jahre später in seinem ersten Münster-Aufsatz ‚Von Deutscher Baukunst‘ hinterlassen. Allerdings ist diese Schrift mehr polemischer und weniger theoretischer Natur. Trotzdem ist die wohl eher unbewusst komponierte Auflistung architekturtheoretischer Einzelthemen, die sich gegen die Ziele besonders der französischen Architekturtheorie der Zeit richten sollen, die Basis, von welcher aus Goethe später seine eigenen und zwar im weitesten Sinne klassizistischen Gedanken entwickelt. Die Formbarkeit des künstlerischen Stoffes, das Ablehnen des mathematischen Vermessens von Gebäuden, die Bevorzugung des Dämmrigen, um die Massen und nicht den Zierrat wahrzunehmen, das Charakteristische als dem Wahren und die lügenhafte Verbindung von Säule und Wand – das sind alles Einzelthemen, die später, in abstrahierter und in ihrer Wertung teilweise stark verschobener Weise, im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz ihre Verwendung finden.

In Italien spricht Goethe dann von einer Revolution seines Geistes in künstlerischen Dingen, welche vor allen Dingen Raffael, Palladio und die antike Kunst in ihm ausgelöst haben. Tatsächlich beginnt der Dichter seit seiner großen Italienreise, sich vermehrt für Architekturtheorie zu interessieren. Neben Vitruv sind es vor allen Dingen die Italiener der Renaissance wie Bramante, Palladio, Serlio, Vignola und Scamozzi, die Goethe bewundert und

---

<sup>1782</sup> Goethe: Werke, DB 10, Berlin 2004, Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 26229 (Tagebucheintrag vom 22. März 1823).

liest, und die Deutschen wie Sulzer, Hirt, Moritz, Stieglitz und Weinlig mit denen der Dichter meist in persönlichem Kontakt steht und diskutiert. Doch der Beginn dieser Revolution ist schon vor der Italienreise anzusetzen: Nämlich in der Selbsterkenntnis während der ersten Bauprojekte im Mechanischen der Architektur, gerade im Hinblick auf die geplanten Großbauprojekte, noch unerfahren zu sein und in der ersten Begegnung mit der palladianischen Bauart in Deutschland.

Bedenkt man weiterhin, dass Goethe seit der Italienreise, bedingt durch die diversen Weimarer Baustellen, über anderthalb Jahrzehnte mit praktisch tätigen Architekten wie Arens, Schuricht, Thouret, Gentz und Rabe zusammengearbeitet und Gedanken ausgetauscht hat, waren die 1790er Jahre der ideale Nährboden, auf welchem Goethes eigene Architekturtheorie gedeihen konnte. Der zweite ‚Baukunst‘-Aufsatz von 1795 stellt somit das Resümee jahrelanger Architekturstudien bzw. Architekturerfahrungen dar und ist gleichzeitig Goethes eigenster und innovativster Beitrag zur Architekturtheorie seiner Zeit.

Nachdem der Baukunst-Aufsatz einmal formuliert ist, finden die dort dargestellten Gedanken in den folgenden Jahren in vielfältiger Gestalt - wie in den Dilettantismusschemen, Reisebeschreibungen, aber auch Dichtungen wie den ‚Wahlverwandtschaften‘ - ihre Anwendung.

Eine Fortsetzung architekturtheoretischer Studien lässt sich dann erst wieder vermehrt seit der Bekanntschaft mit Coudray ab dem Jahr 1816 nachweisen. Hier rücken nun die zeitgenössischen französischen Traktate in den Vordergrund, da Coudray, ein Schüler Durands, in diesem Bereich besonders bewandert war.

Doch Goethes Anteilnahme ist zwar interessiert aber nicht mehr produktiv. Die einzelnen Werke werden gelesen und besprochen, aber Goethe zieht keine nachweisbar eigenen Schlüsse aus diesen Studien.

Es ist dementsprechend bezeichnend, dass sich Goethe am Ende seines Lebens noch einmal mit Vitruv befasst und versucht, eine Stelle über Innendekorationen zu deuten. Den Rahmen seiner ‚Italienischen Revolution des Geistes‘ hat der Dichter demnach Zeit seines Lebens nicht mehr erheblich erweitert, obwohl er inhaltlich an einzelnen Punkten, wie etwa der sittlichen Wirkung der Baukunst, kontinuierlich weiterarbeitete.

Goethe könnte demnach, wenn auch auf eine ganz eigene und kreative Weise, als ein Klassizist im Sinne der deutschen Architekturtheorie um 1800<sup>1783</sup> bezeichnet werden. Hierfür gibt es entscheidende Merkmale: Wie Schütte nachweisen konnte,<sup>1784</sup> anerkennen die deutschsprachigen Autoren architekturtheoretischer Werke dieser Zeit im Allgemeinen zwar die französischen

---

<sup>1783</sup> Vgl. Philipp, Klaus Jan: Um 1800 - Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810, Stuttgart/ London 1997, S.9: Philipp verweist hier auf die verschiedenen Unterteilungen des Klassizismuszeitraumes und deren verschiedene Charakteristika. Aufgrund der Unsichtlichkeit bevorzugt er die Bezeichnung ‚Um 1800‘.

<sup>1784</sup> Vgl. Schütte, Ulrich: Ordnung und Verzierung - Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, Braunschweig/ Wiesbaden 1986, S. 16. Vgl. dazu auch: Philipp 1997, S. 10.

Einflüsse, setzen sie aber nicht absolut. Basis ihrer Überlegungen seien vielmehr die mathematischen Denk- und Argumentationsweisen wie sie die Deutschen Theoretiker L.C. Sturm und C. Wolff Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelt hätten.<sup>1785</sup> Die klassizistischen Grundprinzipien wie die elementare Bedeutung der klaren Formen und Proportionen, weiterführende Begriffe wie Mannigfaltigkeit, Charakter und Empfindung und die Argumente zur Herabsetzung der barocken Verzierung werden seit dieser Zeit sowohl in Frankreich als auch in Deutschland und Italien verwendet.<sup>1786</sup> So ist es nicht verwunderlich, dass bereits Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland die Diskussionen um die Bedeutung des architektonischen Ornaments und der Charakter-Lehre beginnen.<sup>1787</sup>

Goethe entspricht mit seinen architekturtheoretischen Überlegungen all diesen Aspekten, wenn er auch in einigen Punkten weit darüber hinausgeht und in anderen Punkten hinter den Innovationen seiner Zeit zurückbleibt. Es ist deshalb angemessen und sinnvoll, ihn zwischen Sulzer, Hirt, Schinkel und, wie sich zeigen wird, Semper in die Geschichte der Architekturtheorie einzuordnen.

### 5.1.2 Inhaltlich zusammengefasst

Thematische Anregung für seine eigenen architekturtheoretischen Studien holte sich Goethe oft aus zeitgenössischen Traktaten oder persönlichen Diskussionen. So wie im ersten Münster-Aufsatz Laugier und Sulzer oder, nach Fechner, Zusammenfassungen über diese Autoren die polemisierten Einzelthemen vorgeben, so haben für den zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz neben Vitruv und Palladio zeitgenössische deutsche Autoren Pate gestanden - auch wenn die Einflüsse durch die französische Architekturtheorie durch diese Autoren immer gegenwärtig bleiben<sup>1788</sup>.

Doch ist es stets Goethes Art gewesen, keinen Gedanken unverformt zu übernehmen. Eine direkte Abhängigkeit von irgendeinem Autoren kann nirgends nachgewiesen werden. Insofern ist Goethes Architekturtheorie tatsächlich sein ureigenstes Werk, auch wenn er traditionell vitruvianische und klassizistische Begriffe wie Zweckmäßigkeit, Ebenmaß und Charakter verwendet, denn diese gehen in ihrer Bedeutung teilweise weit über das zeitgenössische Verständnis hinaus.

---

<sup>1785</sup> Vgl. Schütte 1986, S. 16f.

<sup>1786</sup> Vgl. Schütte 1986, S. 33ff.

<sup>1787</sup> Vgl. Schütte 1986, S. 18ff.

<sup>1788</sup> Klaus Jan Philipp behauptet [im Gespräch mitgeteilt], dass Goethe durch die wahrscheinliche Lektüre zeitgenössischer Journale wie der „Allgemeinen Literaturzeitung“ oder dem „Allgemeinen Magazin für bürgerliche Baukunde“ auch direkt Kenntnis von der französischen Architekturtheorie hatte. Einen weiteren Einfluss sieht Philipp in der Bekanntschaft mit Schillers Schwager, dem in Stuttgart und Paris zum Architekten ausgebildeten Christoph von Wolzogen.– Das sind Hypothesen ähnlicher Art wie die Vorgehensweise Krufts. Natürlich lässt sich nicht behaupten, dass Goethe diese Blätter nicht studiert haben könnte. Doch die Tatsache, dass sich von diesem möglichen Studium kein Widerhall in seinen Aufzeichnungen findet, war für diese Arbeit ausschlaggebend auf eine derartige Hypothese zu verzichten. Ebenso lässt sich die Bekanntschaft mit von Wolzogen erst ab 1797, das heißt zwei Jahre nach Abfassung des zweiten Baukunst-Aufsatzes, nachweisen. Aufgabe dieser Arbeit ist es jedoch, tatsächlich beweisbare Verbindungen aufzuzeigen und dadurch ohne Hinzuziehung von spekulativen Hypothesen gedankliche Entwicklungen herzuleiten.

Die Bestimmung des Wesens der Architektur in dem polaren Verhältnis von Material und dreifach gesteigerter Zweckform ist deshalb nicht nur architekturtheoretischer sondern auch philosophischer bzw. naturwissenschaftlicher Natur. Die Erkenntnis, dass jedem Gebäude eine typologische Idee zugrunde liegt, welche je nach Fähigkeit des Baumeisters und der Bildung des Betrachters immer reiner im konkreten Gebäude zutage tritt, damit charakteristisch wird und somit Funktion und ästhetische Symbolisierung der Funktion vereint, ist nur noch in einigen Grundbezügen an die zeitgenössische Architekturtheorie angelehnt. Die Vorstellung, dass der eigentliche Sinn der Architektur die Raumbewegung ist, bei welcher ein unbewusstes Messen im Rezipienten stattfindet, und das Höchste dieser Kunst in der poetischen Fiktion liegt, in welcher wahre und scheinbar wahre Architektureigenschaften zur geistigen Verzückerung des „Betrachters“ verschmelzen, sind hingegen Gedanken von ganz eigener Gestalt und deren Fremdeinflüsse nur vage, mehr indirekt zu bestimmen. Mit der Behauptung, dass der Baukunst auch eine erzieherische Funktion zukomme, ist Goethe dann wieder ganz in seiner Zeit.

Da Goethe sowohl den zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz als auch die Schemen ‚Über den Dilettantismus‘ zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht, kann er nur auf zweierlei Art in die Geschichte der Architekturtheorie eingebunden werden: nämlich in dem Verhältnis der Abhängigkeit seiner Gedanken von den Bemerkungen früherer Autoren und in dem Verhältnis seiner eigenen Theorie zu zeitgenössischen Ansichten. Durch die fehlende Publikation seiner bedeutendsten Architekturschriften gibt es dagegen keinen Nachweis, ob einige Gedanken weiter getragen werden, sodass Kritiken, Reflexionen und Weiterverarbeitungen von anderen, späteren Autoren nicht beweisbar sind, auch wenn es dahingehend einige Auffälligkeiten gibt.

Was Goethes Deduktion der architekturtheoretischen Begriffe im Baukunst-Aufsatz dennoch für die Geschichte der Architekturtheorie bedeutend macht, ist die Tatsache, dass zumindest einige Gedanken auf eine gewisse Art zeitlos sind. Nicht nur Schiller und Humboldt staunen über Goethes Behauptung der Bewegung durch den Raum, auch nach der Veröffentlichung des Aufsatzes am Ende des 19. Jahrhunderts ist dieses Thema, wie im Folgenden noch kurz zu zeigen sein wird, hochaktuell.

Goethe gehört damit nicht nur zu den ersten deutschsprachigen Autoren, welche die Architekturtheorie zunehmend mit philosophischen Attributen bereichern, sondern einige seiner Gedanken sind seiner Zeit sogar weit voraus.

## 5.2 Goethes Architekturtheorie im Wandel der Zeit

### 5.2.1 Der Einfluss auf seine Zeit

Im vorangegangenen Abschnitt ist von Auffälligkeiten gesprochen worden, die sich in einigen Traktaten und Ansichten verschiedener Autoren, die nach 1800 publiziert haben und mit Goethe in Kontakt standen, finden lassen.

Der erste Punkt betrifft die Definition der Baukunst als einer Verbindung von Material und dreifach gesteigertem Zweck. Es bleibt fraglich, ob Goethe mit dieser Definition andere Autoren beeinflusst hat; schließlich wird der Fragment gebliebene Aufsatz erst gut hundert Jahre später publiziert, und es ist nicht bekannt, dass irgendjemand außer Meyer und Schiller diese Notizen einsehen konnte. Andererseits spricht Moller 1831 in seinem Aufsatz ‚Ueber Altdeutsche Baukunst‘ von einer langsamen und stufenweisen Entwicklung der Baukunst,<sup>1789</sup> und Hundeshagen erklärt 1819 in seinem Werk über die Barbarossaburg das Fortschreiten vom Notwendigen über das Bedürfnis zum Genuss in der Baukunst.<sup>1790</sup> Doch beide Entwicklungsfolgen sind wohl mehr historisch gemeint als qualitativer Natur und könnten demnach auch an Autoren wie Winckelmann oder Hirt angelehnt sein.

Ein anderer Punkt betrifft die Ansicht, dass architektonische Schönheit vollkommene Zweckmäßigkeit sei, wie sie aus der Verbindung von nächstem zu hohem Zweck bei Goethe abzuleiten ist.

Doch wie schon angedeutet, ist bereits vor 1800 die Verbindung von Funktion und Ästhetik unter dem Begriff des Charakters ein Allgemeinplatz der Architekturtheorie. Goethe stimmt mit seinen Ausführungen mit den zeitgenössischen Aussagen im Wesentlichen überein, weshalb sich nicht mehr genau feststellen lässt, ob Goethe mit seiner Variante des architektonischen Charakterbegriffes als der Verbindung von vollendeter Form im Verhältnis zum Zweck jemanden beeinflusst hat. Wenn Friedrich Weinbrenner im Jahr 1810 in seinem ‚Architektonischem Lehrbuch‘ schreibt:

*„§6. Die Schönheit liegt somit in der vollkommenen Uebereinstimmung der Form mit dem Zweck, und vollkommen ist die Form, wenn das Objekt in ihr vollendet erscheint, so dass wir für die gegebene Gestalt nichts dazu oder davon denken können.*

*§7. Schön ist demnach eine Gestalt, in deren Umrissen sich durchaus eine zweckmäßige Vollendung zeigt. Die Zweckmäßigkeit selbst wird durch den Begriff der Gestalt bestimmt.“<sup>1791</sup>*

dann lassen sich viele Übereinstimmungen mit Goethes Aussagen darüber im zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz feststellen; obwohl es überaus fraglich ist, ob Goethe vor der Veröffentlichung von Weinbrenners Lehrbuch dem Karlsruher Baumeister auf indirektem Weg,

---

<sup>1789</sup> Vgl. Moller, Georg: Ueber altdeutsche Baukunst, Leipzig und Darmstadt 1831, S. 10.

<sup>1790</sup> Vgl. Hundeshagen, Bernhard: Kaiser Friedrichs I Barbarossa Palast in der Burg zu Gelnhausen, Mainz 1819, S.

70.

<sup>1791</sup> Weinbrenner, Friedrich: Architektonisches Lehrbuch, Tübingen 1810 – 1819, 3. Band, S. 6.

etwa über Heinrich Meyer, etwas von seinen Gedanken über die Baukunst hat vermitteln können.

Weit konkretere Bezüge lassen sich dagegen zwischen Goethes unpubliziertem Baukunst-Aufsatz und Schinkels Fragmenten für sein Lehrbuch finden.

Wie Goethe ist Schinkel der Ansicht, dass die Architektur eine zweite Natur ist, die sich nur durch die Konstruktion von der ersten unterscheidet.<sup>1792</sup> Für Schinkel sind sowohl in der Natur als auch in der Kunst einzelne Objekte Individualitäten, die jedoch durch gewisse Kennzeichen bestimmten Gattungen zugeordnet werden.<sup>1793</sup> Unweigerlich erinnert dieser Gedanke an die zugrunde liegende Typus-Idee Goethes, die einen dorischen Tempel definiert und alle entsprechenden Tempel unter dieser Gattung bzw. diesem Typus vereint.

In seinem ‚Princip der Kunst in der Architektur‘ definiert Schinkel die Baukunst als zweckvolle Materialverbindung.<sup>1794</sup> Der Geist, so Schinkel, belebe die Materie durch die Form. Das Grundprinzip der Architektur sei die Zweckmäßigkeit, die sich in Räumlichkeit, Materialkenntnis und Schmuck unterteilen lasse und damit die Form bzw. den Charakter eines Gebäudes bestimme.<sup>1795</sup>

Ein Kunstwerk, so Schinkel weiter, ist immer die Darstellung eines Ideals. Je näher das Kunstobjekt dem Ideal komme, desto vollkommener und charakteristischer sei es.<sup>1796</sup> Für die Baukunst ist das Ideal die Zweckmäßigkeit; das bedeutet, dass ein architektonisches Kunstwerk die Funktion zur Idee erheben und diese so charakteristisch wie möglich darstellen muss.<sup>1797</sup> Dafür müsse der Architekt, so Schinkel, neben der Verwendung von rationellen Prinzipien auch historische und poetische Zwecke beachten.<sup>1798</sup>

In all diesen Notizen Schinkels lassen sich leicht inhaltliche Parallelen zu Goethes Architekturtheorie aufzeigen. Allerdings hat Schinkel sein gedankliches Grundkonzept Jahre vor seiner Bekanntschaft mit Goethe, ab 1803, entwickelt. Demnach scheint eine direkte Abhängigkeit ausgeschlossen. So bleibt die Frage, ob vielleicht beide die gleichen Quellen genutzt haben. Krufft<sup>1799</sup> verweist auch bei Schinkel auf die französische Architekturtheorie; diesmal kann er jedoch harte Fakten anführen, denn Schinkel hat sich einige Monate in Paris aufgehalten und sich für Coudrays Lehrer Durand interessiert. Des Weiteren verweist Krufft auf Schinkels Fichtestudien.<sup>1800</sup> Diese könnten den philosophischen Anteil an Schinkels Theorien erklären.

---

<sup>1792</sup> Vgl. Schinkel, Karl Friedrich: Aus Schinkels Nachlaß, Mainz 1981, 3. Band, S. 365.

<sup>1793</sup> Vgl. Schinkel 1981, 3. Band, S. 350ff.

<sup>1794</sup> Vgl. Schinkel 1981, 2. Band, S. 208.

<sup>1795</sup> Vgl. Schinkel 1981, 2. Band, S. 208.

<sup>1796</sup> Vgl. Schinkel 1981, 2. Band, S. 209.

<sup>1797</sup> Vgl. Schinkel 1981, 2. Band, S. 209.

<sup>1798</sup> Vgl. Schinkel 1981, 2. Band, S. 211.

<sup>1799</sup> Vgl. Krufft, Hanno- Walter: Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart, München 1991, S. 340.

<sup>1800</sup> Vgl. Krufft 1991, S. 340.

Es muss jedoch davon ausgegangen werden, dass zehn Jahre nach Goethes Baukunst-Aufsatz die Einbindung philosophischer Gedanken in die vorhandenen architekturtheoretischen Begriffssysteme eine gewöhnliche Vorgehensweise ist.<sup>1801</sup> Goethe und Schinkel hatten wohl von Grund auf ähnliche Ansichten, die sie, bedingt durch Zeit und Umgebung, in ähnliche Worte bringen. Das mag ein Grund sein, warum sie sich gleich vom ersten Augenblick an sehr gut verstanden haben.

Als letztes Beispiel für Goethes Antizipation architekturtheoretischer Gedanken lassen sich einige Aussagen Gottfried Sempers anführen, die jener gut ein halbes Jahrhundert nach Abfassung des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes und ohne je mit Goethe direkt in Kontakt gestanden zu haben, publiziert.<sup>1802</sup>

Auch Semper definiert, wie zuvor Schinkel und Goethe, das technisch-architektonische Produkt als eine Verbindung von Zweck und Materie bzw. Stoff.<sup>1803</sup> Dabei gäbe es vier verschiedene Arten von Stoffen (Ton, Holz, Textil, Stein), die vier verschiedene Techniken bedingen (Keramik, Tektonik, Weberei, Stereotomie), woraus die vier Elemente der Baukunst (Herd, Dach, Umzäunung, Terrasse) entstanden seien.<sup>1804</sup> Jeder Technik sei dadurch ein ganz bestimmter „*Urstoff*“<sup>1805</sup> eigen, welcher das bequemste Mittel darstelle, um zu einer entsprechenden, also zweckmäßigen Form gelangen zu können. Doch die künstlerische Form ist nicht zwangsweise an den Stoff gebunden.<sup>1806</sup> Es wäre ein Merkmal der antiken Griechen gewesen, so Semper, die tradierten Typen bzw. Formen, welche materialtechnisch fixiert schienen, in einem höheren Sinne aufzufassen, dadurch die Form als symbolisch zu verstehen und mit neuen Materialien zu gestalten.<sup>1807</sup> Dieser von Semper als Stoffwechseltheorie bezeichnete Gedanke, lässt automatisch an eine Verbindung zu Goethes Typus-Ideebegriff und seiner Lehre von der Fiktion denken.

Beide, Goethe und Semper, haben unabhängig voneinander den „Stoffwechsel“ nicht als einfache Nachahmung empfunden, sondern als ein anspruchsvolles Mittel höheren Kunstsinnes verstanden, mit welchem zunächst nur rein funktionale Objekte durch ein symbolisch Nehmen der Form ästhetisiert werden können.

Erst gut fünfzehn Jahre nach Sempers Tod sollte Goethes zweiter ‚Baukunst‘-Aufsatz veröffentlicht werden und damit eine erste Auseinandersetzung mit den enthaltenen Gedanken beginnen können. Dass dabei besonders der Gedanke der Raumwahrnehmung durch die

---

<sup>1801</sup> Vgl. Krufft 1991, S. 344.

<sup>1802</sup> Die einzige indirekte Verbindung Sempers zu Goethe könnte in der Bekanntschaft mit Hittorf liegen. Dieser hatte zusammen mit Zanth das besagte Ornamentwerk veröffentlicht, welchem Goethe am Ende seines Lebens, zumal er Zanth persönlich kennen lernte, noch eine Rezension gewidmet hat.

<sup>1803</sup> Zitiert nach Neumeyer 2002, S. 248 – 271, Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, S. 254.

<sup>1804</sup> Vgl. Krufft 1991, S. 358f.

<sup>1805</sup> Zitiert nach Neumeyer 2002, S. 248 – 271, Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, S. 256.

<sup>1806</sup> Vgl. Krufft 1991, S. 360.

<sup>1807</sup> Zitiert nach Neumeyer 2002, S. 248 – 271, Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, S. 266.

Bewegung den Nerv der Zeit trifft und somit damals vermutlich interessanter war als er es zu Goethes Lebzeiten gewesen wäre, soll abschließend noch ansatzweise ausgeführt werden.

### 5.2.2 Kurzer Ausblick

Die erste Erwähnung des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes findet sich in Heinrich Wölfflins Dissertation ‚Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur‘ von 1886. Das Erstaunliche hierbei ist, dass diese Dissertation etwa zehn Jahre vor der eigentlichen Veröffentlichung des Goethe-Aufsatzes publiziert wird. Das wirft sogleich die hier nicht zu beantwortende Frage auf, wie Wölfflin von dieser Schrift Kenntnis bekommen konnte<sup>1808</sup>.

Wölfflin untersucht in seiner Dissertation die Möglichkeit der Architekturwahrnehmung und Architekturbeurteilung. Dabei stellt er fest, dass der architektonische Eindruck eigentlich auf einem unmittelbaren Körpergefühl beruhe.<sup>1809</sup> Architektonische Bildungen würden stets nach der eigenen körperlichen Verfassung, in welche man bei Betrachtung gerät, beurteilt.<sup>1810</sup> Als Beispiel nennt er die Asymmetrie, die körperlichen Schmerz verursachen würde.<sup>1811</sup> Zur weiteren Erläuterung zieht Wölfflin an dieser Stelle Goethe heran:

*„Und wenn Goethe gelegentlich sagt, die Wirkung eines schönen Raumes müsste man haben, wenn man auch mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde, so ist das nichts andres als der Ausdruck desselben Gedankens: daß der architektonische Eindruck [...] wesentlich in einem unmittelbaren körperlichen Gefühl beruhe.“<sup>1812</sup>*

Wölfflin wählt gezielt den Gedanken der Raumwahrnehmung aus Goethes Baukunst-Aufsatz aus. Diese Auswahl demonstriert zugleich die Aktualität der goetheschen Gedanken, denn an den Zeitgenossen, die eine ähnliche Ansicht vertreten, hat Wölfflin immer etwas anzumerken.

Des Weiteren kann geschlussfolgert werden, dass Wölfflin den zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatz nicht in irgendeiner Form vor sich haben konnte. Denn sein Ausdruck „gelegentlich“ ist vergleichsweise ungenau, gerade wenn man bedenkt, dass der erste ‚Baukunst‘-Aufsatz von Goethe ebenfalls in der Dissertation zitiert wird – hier jedoch mit exakter Jahreszahl und Titel versehen.<sup>1813</sup>

Wölfflin hat mit seiner Untersuchung der körperlichen Raumwahrnehmung ein aktuelles Thema der Architekturtheorie kurz vor 1900 angesprochen. Wenige Jahre später bringt August

---

<sup>1808</sup> Klaus Jan Philipp meint hierzu [im Gespräch dargelegt], dass durch die Veröffentlichung Wilhelm von Humboldts ‚Vorerinnerung über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung‘ im Jahre 1830, in welcher auch der besagte Brief von Schiller an Humboldt enthalten ist, in welchem die Diskussion mit Goethe über dessen Baukunst-Aufsatz geschildert ist, die Öffentlichkeit Kenntnis von den Kernpunkten des Goetheschen Architekturverständnisses haben konnte. Wie an verschiedenen Stellen dieser Arbeit ausgeführt, weicht Schillers Darstellung der Goetheschen Architekturtheorie jedoch weit von den eigentlichen Intentionen Goethes ab. Ob dieser Schiller-Brief nun tatsächlich ausgereicht hat, um über Goethes Architekturtheorie zu informieren, bleibt somit sehr fraglich.

<sup>1809</sup> Vgl. Wölfflin, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, Berlin 1999, S. 12.

<sup>1810</sup> Vgl. Wölfflin 1999, S. 12.

<sup>1811</sup> Vgl. Wölfflin 1999, S. 12.

<sup>1812</sup> Wölfflin 1999, S. 12.

<sup>1813</sup> Vgl. Wölfflin 1999, S. 38.

Schmarsow weitere Argumente in diese Diskussion ein, die noch stärker nach Goethe klingen, aber sicher nicht auf ihn zurückzuführen sind.

Ein Jahr vor der Veröffentlichung des Baukunst-Aufsatzes definiert Schmarsow das Bauwerk als ein Raumgebilde, welches auf der Ebene der Kunst unabhängig von Material und Zweck zu bewerten wäre.<sup>1814</sup> Der Raum sei eine Anschauungsform, welche neben dem Gesichtssinn auch die Muskulatur, die Empfindlichkeit der Haut und den Bau des Körpers in sich begreife.<sup>1815</sup> Das Raumgefühl und die Raumphantasie wären die Basis für die Raumgestaltung.<sup>1816</sup> Dadurch würde der Raum zum Kern des architektonischen Schaffens. Schmarsow fasst diese Erkenntnis folgendermaßen zusammen:

*„Architektur ist also Raumgestalterin nach den Idealformen der menschlichen Raumschauung“<sup>1817</sup>*

Diese Gedanken Schmarsows stehen gänzlich im Einklang mit Goethes Sinn der Architektur, der Bewegung des menschlichen Körpers durch den Raum.

In wie fern die Veröffentlichung des zweiten ‚Baukunst‘-Aufsatzes im Jahr 1895 einen tatsächlichen Beitrag zu den aktuellen Diskussionen liefert, wäre einer genaueren Untersuchung wert. Jedenfalls hätte die Publikation zu keinem günstigeren Zeitpunkt erfolgen können.

Nach einhundert Jahren wird eine Goetheschrift veröffentlicht, und sie ist beinahe so aktuell wie zur Zeit der Abfassung. Für seine Dichtungen hat Goethe, aufgrund genau dieses Phänomens, den Titel eines Klassikers erhalten. Ein Klassiker greift die Themen und Diskussionen seiner Zeit auf, verarbeitet sie auf zeitgemäße Art und kreiert ein Kunstwerk, dass trotz aller Bindung an zeitgenössische Gegebenheiten, immer aktuell scheint und Anlass zu neuen Interpretationen liefert.

---

<sup>1814</sup> Zitiert nach Neumeyer 2002, S. 318 – 333, Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, S. 323.

<sup>1815</sup> Zitiert nach Neumeyer 2002, S. 318 – 333, Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, S. 323f.

<sup>1816</sup> Zitiert nach Neumeyer 2002, S. 318 – 333, Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, S. 324.

<sup>1817</sup> Zitiert nach Neumeyer 2002, S. 318 – 333, Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, S. 325.

## 6. Anhang

### 6.1 Tabellarische Übersichten

#### 6.1.1 Goethes architektonischer Lebenslauf

	Ereignisse	Bauprojekte	Studien	Aufsätze	Dichtungen
1749	am 28. August in Frankfurt am Main geboren				
1754		Umbau des Elternhauses			
1765	Beginn des Jurastudiums in Leipzig		Zeichenunterricht bei Adam Friedrich Oeser		
ca. 1767		Bau des 'Silbernen Bären' in Leipzig			
1768	Abbruch des Jurastudiums Heimkehr nach Frankfurt		Baukunst- und Perspektivstudien Besuch des Mannheimer Antikensaales		
1770	Fahrt nach Straßburg zur Fortsetzung des Studiums	Bestandspläne des Pfarrhauses in Sesenheim	Straßburger Münster, Städtebauprojekt nach Blondel, römische Ruinen in Niederbronn		
1771	Heimkehr nach erfolgreicher Beendigung des Jurastudiums		2. Besuch des Mannheimer Antikensaales?		
1772	Praktikum in Wetzlar		Betrachtungen über das Straßburger Münster	"Von deutscher Baukunst"	"Der Wanderer"
1773					Prometheus- Drama
1774	Rheinreise, Besichtigung des Kölner Doms				

	Ereignisse	Bauprojekte	Studien	Aufsätze	Dichtungen
1775	1. Schweiz- reise Wallfahrtsort Maria Einsiedeln besichtigt Ankunft in Weimar		weitere Betrachtungen über das Straßburger Münster	"Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775"	
1776	Besichtigung des Wörlitzer Schlosses, Bekanntschaft mit Erdmanns- dorff	Sanierung des Gartenhauses, Baubeginn an der Einsiedelei und Sanierung des Superintendenten- hauses für Herder			
1777		Altananbau am Gartenhaus und Agathe Tyche- Skulptur, Sanierung des Hauses der Frau von Stein			
1778	Fahrt nach Berlin und Potsdam	Umbau des Gartenhauses und Bau der Einsiedelei abgeschlossen; Reparaturarbeiten am Fürstenhaus	Studien nach Blondel, Zeichnung des Wörlitzer Schlosses		
1779	2. Schweiz- reise		Studien nach Blondel, Betrachtungen über den Dom zu Speyer		
1780		Baumängelbesich- tigung am Kömodienhaus			
Sept. 1786	Beginn der großen Italienreise, Aufenthalt in Regensburg, Trient, Verona, Vicenza, Padua		Reflexionen über die Jesuitische Bauart, das antike Amphitheater, die Gebäude Palladios (besonders die Rotonda) und den Paduaer Salone		
Okt. 1786	Aufenthalt in Venedig, Bologna, Florenz, Assissi und Spoleto		Reflexionen über Palladios Art antike und moderne Architektur zu verbinden, die Bedeutung der Materialität für die Baukunst, Vitruv- und Palladiostudium, den Minerva- Tempel und antike Baukunst		

	Ereignisse	Bauprojekte	Studien	Aufsätze	Dichtungen
Nov. 1786 bis Feb. 1787	erster Rom-aufenthalt, vornehmlich Besichtigung antiker Ruinen, Bekanntschaft mit Moritz, Hirt und Meyer		Ankauf einer Marmorsammlung, Beschreibung des Cecilienfestes, Reflexionen über den Petersdom und das Pantheon		
Mär. 1787	Neapel, Pompeji und Paestum besichtigt		Reflexion über die Entstehung der dorischen Bauart		
Apr. 1787	Sizilien, antike Tempelruinen, mittelalterliche Kirchen und Villa Palagonia besichtigt		Notizen über den Zustand des Tempels von Segesta. Reflexion über die gelungene Symbiose von Natur und Baukunst in Taormina und auf dem Monte Pellegrino		
Mai 1787	Neapel, Pozzouli und erneut Paestum besichtigt		Notizen über den Serapis- Tempel bei Pozzouli		
Juni 1787 bis Apr. 1788	2. Rom-aufenthalt, vermehrt Besichtigung der Rom nahen Landhäuser und erneut antiker und neuzeitlicher Gebäude	lernt Arens und den franz. Architekten Cassas kennen	Perspektivstudien bei Verschaffelt und Interesse an ägyptischer Architektur durch Cassas` Kupferstiche		
Mai 1788	Heimfahrt, Aufenthalt in Florenz und Mailand		Reflexion über den Mailänder Dom		
1788			ordnen der Italienskizzen	"Baukunst"	
1789		Gründung der Schlossbaukommission, Zusammenarbeit mit Arens beginnt, Beginn des Schlossbaus			

	Ereignisse	Bauprojekte	Studien	Aufsätze	Dichtungen
1790	zweite Italienfahrt, Aufenthalt in Verona, Vicenza, Venedig und Mantua		Kritik an zeitgenössischer Architektur in Verona		
1792	Kriegszug nach Frankreich mit Aufenthalt in Trier	Baubeginn Römisches Haus, Umbaubeginn im Haus am Frauenplan. Ende der Zusammenarbeit mit Arens. Bekanntschaft mit Clerisseau			"Reise der Söhne Megaprazons"
1793	Kriegszug nach Mainz. Moritz stirbt.				
1794	nähere Bekanntschaft mit Schiller	Schuricht beginnt am Römischen Haus und im Haus am Frauenplan mit den Innendekorationen			
1795		Umbau im Haus am Frauenplan vollendet	Arbeit am zweiten "Baukunst"-Aufsatz; Studien für die geplante dritte Italienreise	"Baukunst", "Über die verschiedenen Zweige der hiesigen Tätigkeit"	"Märchen"
1796	Bekanntschaft mit Zelter		Fortsetzung der Italien- und Architekturstudien		"Wilhelm Meisters Lehrjahre", "Der Chinese in Rom"
1797	3. Schweizreise mit Aufenthalt in Süddeutschland	Thouret in Stuttgart für die Weimarer Bauprojekte angeworben	Fortsetzung der Italien- und Architekturstudien (besonders: Geschichte der Peterskirche)	"Aufsatz über die Grundlagen zu einer architektonischen Bibliothek", "Zur Geschichte der Peterskirche"	"Xenien" (über Architektur)
1798		Bau des Römischen Hauses vollendet. Innenausbau des Weimarer Theaters. Beginn der Zusammenarbeit mit Thouret.		"Eröffnung des Weimarer Theaters"	
1799		Ende der Zusammenarbeit mit Thouret.		"Zur Kunst und Baukunst des Mittelalters", Schemen über den Dilettantismus	"Achilleis"
1800		Beginn der Zusammenarbeit mit Gentz und Rabe.			

	Ereignisse	Bauprojekte	Studien	Aufsätze	Dichtungen
1802		Beginn des Lauchstedter Theaterneubaus.			
1803		Lauchstedter Theaterbau vollendet. Planung für den Bibliotheksanbau, das neue Schießhaus und weitere Umbauten. Nach Fertigstellung der ersten beiden Flügelbauten des Schlosses ist die Zusammenarbeit mit Gentz beendet.			
1804			Beginn der Winckelmannstudien		
1805	Schiller stirbt. Fahrt nach Helmstedt, Besichtigung des Magdeburger und Halberstädter Doms			"Winckelmann und sein Jahrhundert"	
1807			Arbeit an der Winckelmann-Ausgabe		
1809			erstes Studium von Hirts großem Werk über die Baukunst		"Die Wahlverwandtschaften"
1810			Studium von Hirts Werk und der Kölner Domrisse		
1811	Bekanntschaft mit Boisseree		vermehrte Gotikstudien		"Dichtung und Wahrheit"
1812			Arbeit am 9. und 12. Buch von "Dichtung und Wahrheit", in welchem der Straßburger Aufenthalt und der Aufsatz "Von deutscher Baukunst" thematisiert wird.		"Dichtung und Wahrheit"
1813	Fahrt nach Teplitz mit Besichtigung des Naumburger, Meißener und Pirnaer Doms				"Dichtung und Wahrheit"

	Ereignisse	Bauprojekte	Studien	Aufsätze	Dichtungen
1814	erste Rheinreise, Besichtigung der Burg bei Gelnhausen, der Rochuskapelle in Bingen, Aufenthalt in Heidelberg und Darmstadt - dort Bekanntschaft mit Moller		Gemeinsam mit Moller und Boisseree Diskussionen über die gotische Baukunst		
1815	zweite Rheinreise, Besichtigung des Kölner Doms. Bekanntschaft mit Weinbrenner.		will die Geheimnisse der Architektur entdeckt haben		"Epimenides Erwachen", Buch der Sprüche im "West-Östlichen Divan"
1816	Christiane von Goethe stirbt. Bekanntschaft mit Schinkel.	Bekanntschaft mit Coudray. Beginn der Planung für den Weiterbau des Schlosses. Umbauten im Haus am Frauenplan.	Kölner Domrisse studiert. Diverse Architekturstudien mit Coudray	"Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar"	
1817	Klosterruine in Paulinzella besichtigt	Umbau der Jenaer Bibliothek und Veterinärschule	Diverse Architekturstudien mit Coudray	"Herstellung des Straßburger Münsters", "Altdeutsche Baukunst"	
1818		Bau des Hauses vor dem Frauenthor	Diverse Architekturstudien mit Coudray		
1819			Diverse Architekturstudien mit Coudray	"Kölner Domriß durch Moller"	
1820	Schinkel ist zu Besuch.		Theaterbaustudien gemeinsam mit Coudray und Schinkel.		
1821	Schinkels Schauspielhaus wird eröffnet. Bekanntschaft mit von Klenze.		Diverse Architekturstudien mit Coudray (besonders: Serlios Traktat)	"Kirchen, Paläste und Klöster in Italien", Aufsatz über das Monument für Goethe in Frankfurt am Main	Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters

	Ereignisse	Bauprojekte	Studien	Aufsätze	Dichtungen
1822		Risse zum neuen Schulgebäude, Baubeginn der Bürgerschule		"Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln", "Wilhelm Tischbeins Idyllen"	"Kampagne in Frankreich", "Belagerung von Mainz"
1823			Diverse Architekturstudien mit Coudray (besonders: Arbeit am zweiten "Von deutscher Baukunst"-Aufsatz)	"Von deutscher Baukunst", "Tempel zu Puzzoul", "Schloß Marienburg"	
1824	Schinkel ist zu Besuch.	Planung am Pentazonium	Diverse Architekturstudien mit Coudray	"Boissereesches großes Domwerk"	
1825		Bürgerschule vollendet, Pentazonium entworfen und gezeichnet. Baubeginn am neuen Theater. Bau des Jenaer Gartenhauses. Anbau an die Bibliothek.	Diverse Architekturstudien mit Coudray		
1826	Schinkel ist zu Besuch.	mit Coudray am Grabmal entworfen	Diverse Architekturstudien mit Coudray		
1827		Abbruch des Grabmalprojektes	Diverse Architekturstudien mit Coudray	Orpheus-Reflexion	
1828	Herzog Carl August stirbt. Aufenthalt in Dornburg		Diverse Architekturstudien mit Coudray	"Pentazonium Vimariense", "Südöstliche Ecke des Jupitertempels von Girgent", "Architecture moderne de la sicile", "Architecture antique de la sicile", "Der Oppenheimer Dom", "Fassaden zu Stadt- und Landhäusern"	
1829			Diverse Architekturstudien mit Coudray		"Wilhelm Meisters Wanderjahre", "Italienische Reise"
1830	August von Goethe stirbt in Rom	neue, dorische Gartentür am Gartenhaus	Vitruvstudium	"Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiae"	"Tag- und Jahreshefte"

	Ereignisse	Bauprojekte	Studien	Aufsätze	Dichtungen
1831		Besichtigung der neuen Schlosszimmer	letztes Gotik- und Vitruvstudium		"Faust II", "Dichtung und Wahrheit - 4. Teil"
1832	am 22. März stirbt Johann Wolfgang von Goethe		Studium der Zeichnungen der pompejianischen Casa di Goethe		

## 6.2 Literaturverzeichnis

### 6.2.1 Primärliteratur

- ARISTOTELES: "Metaphysik"  
übers. von Franz. F. Schwarz, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1991  
"Poetik"  
übers. von Manfred Fuhrmann, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1982  
"Über die Seele"  
übers. von Willy Theiler, Akademie Verlag, Berlin 1973
- BLONDEL, Francois: "Cours d`architecture enseigné dans l`Académie royale d`Architecture"  
Nachdruck der 2. Auflage von 1698, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2005
- BLONDEL, Jacques-Francois: "Cours d`architecture civile ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments"  
bei Desaint, Paris 1771 – 1777
- BOISSERÉE, Sulpiz: "Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln: mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters; nebst Untersuchungen übe die alte Kirchen-Baukunst und vergleichenden Tafeln der vorzüglichsten Denkmale"  
auf Kosten des Verfassers und der Cotta`schen Buchhandlung, Stuttgart 1821  
"Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Teilen des Doms von Köln"  
auf Kosten des Verfassers und der Cotta`schen Buchhandlung, Stuttgart 1823  
"Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Nieder-Rhein"  
hrsg. von S. Boisseree, Cotta`sche liter.- artist. Anstalt, München 1833
- BÜSCHING, Johann Gustav: "Das Schlos der deutschen Ritter zu Marienburg: mit sieben Kupfertafeln"  
im Verlage von Duncker und Humblot, Berlin 1823
- DAVILER, A.C.: "Cours D' Architecture qui comprend les Ordres De Vignole"  
chez Pierre Gosse & Jean Neaulme, 1730 - Exemplar aus Goethes Bibliothek
- DURAND "Grundlinien der bürgerlichen Baukunst - nach Herrn Durand"  
bearbeitet von C.F.A. Conta, Verlag der Neuen Societäts- Buch und Kunsthandlung, Halle 1806
- GILLY, Friedrich: "Essays zur Architektur, 1796 - 1799"  
Hrsg.: F. Neumeyer, Ernst & Sohn, Berlin 1997  
"Verzeichniß der von dem verstorbenen Professor Gilly hinterlassenen auserlesenen Sammlung von Büchern und Kupferstichen"  
Berlin 1801 – Exemplar aus Goethes Bibliothek
- GOETHE, Johann Wolfgang von: "Werke - CD ROM"  
Digitale Bibliothek 4, Berlin 2004  
"Briefe, Tagebücher, Gespräche - CD ROM"  
Digitale Bibliothek 10, Berlin 2004  
"Werke" - Weimarer Ausgabe  
Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1887 – 1919  
"Werke" – Berliner Ausgabe  
Aufbau Verlag, Berlin / Weimar 1970, 1984

- "Werke" - Hamburger Ausgabe  
dtv, München 1998
- "Werke" – Gedenkausgabe  
hrsg. E. Beutler, Artemis, Zürich 1949
- "Labores Juveniles"  
Frankfurter Bibliophilen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1932
- "Corpus der Goethezeichnungen"  
VEB E.A. Seemann Buch- und Kunstverlag, Leipzig 1967 – 1973
- "Briefe an Goethe - Gesamtausgabe in Regestform"  
Hermann Böhlau Nachfolger, Hrsg. K.H. Hahn, Weimar 1980
- "Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe" Band 1 + 2  
Eugen Diederichs, Jena 1905
- "Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer in 3 Bänden"  
Band 1, Verlag der Goethe Gesellschaft, Weimar 1917
- HERDER, Johann  
Gottfried:
- "Plastik - Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt"  
VEB Verlag der Kunst, Dresden 1955
- "Bloß für Dich geschrieben - Briefe und Aufzeichnungen  
über eine Reise nach Italien 1788 / 89"  
Rütten & Loening, Berlin 1980
- "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit"  
in: Herders Werke, Band 4, Meyers Klassiker- Ausgaben, Bibliographisches Institut, Leipzig und  
Wien um 1900
- HIRT, Aloys:
- "Versuch über das Kunstschöne"  
in: Die Horen - eine Monatsschrift, Hrsg. Fr. Schiller, Nachdruck, Verlag Hermann Böhlau  
Nachfolger, Weimar 2000, Eilfter Band, Siebentes Stück, S. 1 – 37
- "Laokoon"  
in: Die Horen - eine Monatsschrift, Hrsg. Fr. Schiller, Nachdruck, Verlag Hermann Böhlau  
Nachfolger, Weimar 2000, zehntes Stück, S. 1 – 26
- "Nachtrag über Laokoon"  
in: Die Horen - eine Monatsschrift, Hrsg. Fr. Schiller, Nachdruck, Verlag Hermann Böhlau  
Nachfolger, Weimar 2000, zwölftes Stück, S. 19 – 28
- "Ueber die Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künsten bei den  
Alten"  
in: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, Jahrgang 1798, 2. Band, bei Friedrich  
Maurer, Berlin 1798, S. 437 – 451
- "Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten"  
Realschulbuchhandlung, Berlin 1809
- "Die Geschichte der Baukunst bei den Alten"  
G. Reimer, Berlin 1821 - 1827 - Exemplar aus Goethes Bibliothek
- HORAZ:
- "Ars Poetica - Die Dichtkunst"  
Philipp Reclam jun., übers. von E. Schäfer, Stuttgart 1984
- HOUEL, Jean Pierre  
Louis Laurent:
- "Houels Reisen durch Sizilien, Malta und die Liparischen Inseln"  
übers. von J. H. Keerl, Etingersche Buchhandlung, Gotha 1797, 1799, 1801
- HUNDESHAGEN,  
Bernhard:
- "Kaiser Friedrichs I Barbarossa Palast in der Burg zu Gelnhausen"  
Auf Kosten des Verfassers, 2. Auflage, Mainz 1819
- KANT, Immanuel:
- "Kritik der Urteilskraft"  
ungekürzte Sonderausgabe, Fourier Verlag, Wiesbaden 2003, S. 643 - 914
- "Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft"  
Felix Meiner Verlag, Hamburg 1997

- KLENZE, Leo von: "Der Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent: nach den neuesten Ausgrabungen dargestellt"  
J.G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen 1821  
"Sammlung architectonischer Entwürfe, welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden - Band 1: Die Glyptothek in München"  
Cotta'sche liter.- artist. Anstalt, München 1830
- LABACCO, Antonio: "Libro D`Antonio Labacoo Appartenente a L`Architettura nel qual si figurano alcune notabili Antiquita di Roma"  
Preßo Girolamo Porro, Venetia 1584
- LAUGIER, Marc Antoine: "Das Manifest des Klassizismus"  
Verlag für Architektur, Zürich und München 1989  
"Des Abts Laugier neue Anmerkungen über die Baukunst"  
bey M.G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1768 - Exemplar aus Goethes Bibliothek
- LeROY, David: "Les ruines des plus beaux Monuments de la Grece"  
Guerin & Delatour, Nyon, Neaulme, Paris und Amsterdam 1758
- MANN, Thomas: "Gesammelte Werke"  
Band 11 Altes und Neues, Aufbau- Verlag, Berlin und Weimar 1965
- MOLLER, Georg: "Denkmaehler der Deutschen Baukunst"  
bei Heyerr und Leske, Darmstadt 1815  
"Bemerkungen über die aufgefundenene Originalzeichnung des Domes zu Koeln"  
bei Heyerr und Leske, Darmstadt 1818  
"Beiträge zur Kenntniss der deutschen Baukunst des Mittelalters"  
bei Heyerr und Leske, Darmstadt 1821  
"Ueber die altdeutsche Baukunst - als erläuternder Text zu seinen Denkmälern der deutschen Baukunst"  
Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske, 2. Auflage, Leipzig und Darmstadt 1831
- MORITZ, Karl Philipp: "Werke in zwei Bänden"  
Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1981  
"Werke in zwei Bänden"  
Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1997  
"Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente"  
Neudruck der Ausgabe von 1793, Uhl- Verlag, Nördlingen 1986
- PALLADIO, Andrea: "Die Vier Bücher zur Architektur"  
Artemis Verlag, übersetzt von A. Beyer und U. Schütte, Zürich / München 1987  
"I Quattro Libri Dell' Architettura"  
Apresso Dominico de' Franceschi, Venedig 1570 - Exemplar aus Goethes Bibliothek
- SCAMOZZI, Vincenzo: "Grundregeln der Baukunst oder klärliche Beschreibung der fünff Säulenordnungen und der ganzen Architectur"  
In Verlegung Johann Hofmans Kunst und Buchhändlers, Nürnberg 1678
- SCHILLER, Friedrich: "Gesammelte Werke in fünf Bänden"  
Bertelsmann, Bielefeld 1955  
"Werke und Briefe, in 12 Bänden"  
Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2002
- SCHINKEL, Karl Friedrich: "Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel"  
Heft 1 bis 28 in einem Band, Berlin 1819 – 1840

- "Sammlung architektonischer Entwürfe"  
L.W. Wittich, Berlin 1821 - 1826 - Exemplar aus Goethes Bibliothek
- "Aus Schinkels Nachlaß"  
Nachdruck der Ausgabe von A. v. Wolzogen, Mäander Kunstverlag, Mainz 1981
- "Reisen nach Italien - Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle"  
Rütten & Loening, Berlin 1988
- SERLIO, Sebastiano: "Von der Architektur - fünf Bücher"  
In Verlegung Ludwig Königs, Basel 1609
- "On architecture"  
Yale Univ. Press, New Haven (u.a.) 1996 (Book 1 - 5) und 2001 (Book 6 and 7)
- SPINOZA, Baruch de: "Ethik"  
Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1982
- STIEGLITZ, Christian  
Ludwig: "Geschichte der Baukunst der Alten"  
Verlag der Dykschen Buchhandlung, Leipzig 1792
- "Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst - Ein Handbuch für Staatswirthe,  
Baumeister und Landwirthe"  
bey Caspar Fritsch, Leipzig 1792 - 1798
- "Von Altdeutscher Baukunst"  
Fleischer, Leipzig 1820
- SULZER, Johann  
Georg: "Allgemeine Theorie der schönen Künste"  
Georg Olms Verlag, Hildesheim 1994
- unbekannt / anonym "Untersuchungen über den Charakter der Gebäude"  
Verlag Dr. Alfons Uhl, Hrsg.: H.W. Krufft, Nördlingen 1986
- VITRUV:  
marixverlag, übersetzt von F. Reber, Wiesbaden 2004
- "L' Architettura Di M. Vitruvio Pollione Libri Diece"  
Berardo Galiani, Neapel 1758 - Exemplar aus Goethes Bibliothek
- "Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst/ Aus der römischen Urschrift  
übersetzt von August Rode"  
Nachdruck der Ausgabe von 1796, Artemis Verlag, Zürich und München 1987
- WEINBRENNER,  
Friedrich: "Über Theater in architectonischer Hinsicht mit Beziehung auf Plan und  
Ausführung des neuen Hof-Theaters zu Carlsruhe"  
Cotta, Tübingen 1809
- "Über die wesentlichen Theile der Säulen- Ordnungen und die jetzige Bauart  
der Italiäner, Franzosen und Deutschen"  
Cotta, Tübingen 1809
- "Architektonisches Lehrbuch"  
Cottaische Buchhandlung, Tübingen 1810 - 1819
- WEINLIG, Christian  
Traugott: "Briefe über Rom" Band 1 und 2  
Hillersche Buchhandlung, Dresden 1782
- "Briefe über Rom" Band 3  
Hillersche Buchhandlung, Dresden 1787
- WIEBEKING, Carl  
Friedrich von: "Theoretisch- practische bürgerliche Baukunde" - Band 1  
auf Kosten des Verfassers, München 1821
- "Theoretisch- practische bürgerliche Baukunde" - Band 2  
auf Kosten des Verfassers, München 1823

- WINCKELMANN,  
Johann Joachim: "Schriften zur antiken Baukunst"  
Hrsg. A.H. Borbein und M. Kunze, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2001  
"Geschichte der Kunst des Alterthums"  
Hrsg. A.H. Borbein, T.W. Gaethgens, J. Irmischer und M. Kunze, Verlag Philipp von Zabern,  
Mainz am Rhein 2002
- WÖLFFLIN, Heinrich: "Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur"  
Verlag Gebrüder Mann, Berlin 1999

### 6.2.2 Sekundärliteratur

#### *Ästhetik, allgemein*

- DÜRBECK, Gabriele: "Einbildungskraft und Aufklärung - Perspektiven der Philosophie,  
Anthropologie und Ästhetik um 1750"  
Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1998
- RAULET, Gerard  
(Hrsg.): "Von der Rhetorik zur Ästhetik - Studien zur Entstehung der modernen  
Ästhetik im 18. Jahrhundert"  
Centre de recherche PHILIA, Paris 1995
- SCHNEIDER,  
Norbert: "Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung zur Postmoderne"  
Reclam, Stuttgart 1996
- SEGREFF, Klaus  
Werner: "Moses Mendelssohn und die Aufklärungsästhetik im 18. Jahrhundert"  
Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1984
- WÖRNER, Karl H.: "Geschichte der Musik"  
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1961

#### *Architekturtheorie*

- EVERS, Bernd: "Architekturtheorie - Von der Renaissance bis zur Gegenwart"  
Taschen GmbH, Köln 2006
- GERMANN, Georg: "Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie"  
Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1987
- KRUFT, Hanno-  
Walter: "Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart"  
Beck, 3. Aufl., München 1991
- NEUMEYER, Fritz: "Quellentexte zur Architekturtheorie"  
Prestel Verlag, München 2002
- OECHSLIN, Werner: "Emouvoir - Boullée und Le Corbusier"  
in: Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte, DuMont Buchverlag, Köln 1999, S. 192  
– 205

- PHILIPP, Klaus Jan: "Um 1800 - Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810"  
Edition Axel Menges, Stuttgart/ London 1997  
"Revolutionsarchitektur - Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur"  
Bauwelt Fundamente 82, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig/ Wiesbaden 1990
- SCHÜTTE, Ulrich: "Ordnung und Verzierung - Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts"  
Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig / Wiesbaden 1986
- Goethe und Architektur***
- ALTENBERG, Paul: "Goethes Vermächtnis und Schinkels Auftrag"  
Schriftenreihe des Architekten- und Ingenieurs- Vereins zu Berlin, Heft 7, Berlin 1955
- BAYER, Josef: "Goethe, Schinkel und die Gothik"  
in: National-Zeitung, 1891
- BECKER, Hans Joachim: "Raumvorstellung und selektives Sehen in Goethes Italienischer Reise"  
in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 41. Jahrgang 1997, Kröner Verlag, Stuttgart 1997, S. 107 – 124
- BECKMANN, Peter: "Zur Semiotik der Straßburger Münsterfassade und der beiden Goethe-Aufsätze 'Von deutscher Baukunst' (1772; 1823)"  
In: Kodikas/ Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics 13/3-4, 1990, S. 151-175
- BENZ, Richard: "Goethes Anteil am Wiederaufbau des Kölner Doms"  
in: Viermonatsschrift der Goethe- Gesellschaft, 7. Band, Jg. 1942, Weimar, 1942 S. 226 – 256
- BEUTLER, Ernst: "Von Deutscher Baukunst"  
in: Viermonatsschrift der Goethe- Gesellschaft, 6. Band, Jg. 1941, Weimar, 1941 S. 232 – 263  
"Von deutscher Baukunst - Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, seine Entstehung und Wirkung"  
F. Bruckmann Verlag, München 1943  
"Essays um Goethe", besonders: 'Das Haus', 'Die Boisseree-Gespräche', 'Der Baumeister Coudray'  
Artemis Verlag, Zürich und München 1980
- BEYER, Andreas: "Das römische Haus in Weimar"  
München 2001  
"Kunstoffahrt und Kunstgebilde"  
in: Goethe und die Kunst, Hatje, Frankfurt - Weimar 1994, S. 447 – 454
- BISKY, Jens: "Poesie der Baukunst - Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisseree"  
Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, Weimar 2000
- BLAU, Fritz: "Goethe - Von deutscher Baukunst"  
Arbeitsgemeinschaft Thüringischer Verleger, Camburg und Berlin 1945
- BLUNCK, Carl: "Baukunst und Handwerk in Goethes Dichtung"  
Georg Krauskopf Verlag, Waiblingen 1949
- BOTHE, Rolf: "Gentz oder Goethe, das ist hier die Frage. Anmerkungen zum Treppenhaus"

- und Festsaal im Weimarer Schloß"  
in: Deutsche Baukunst um 1800, S. 165 - 190, Hrsg. R. Wegner, Böhlau Verlag, Köln 2000
- BRANDES, Georg: "Goethe"  
besonders das Kapitel: "Von deutscher Baukunst - Entdeckung der Gotik", Paul Franke Verlag, Berlin 1922
- BREITHAUPT, Fritz: "Jenseits der Bilder - Goethes Politik der Wahrnehmung"  
Rombach Druck- und Verlagshaus, Freiburg im Breisgau 2000
- CLAUSSEN, Horst: "[...] die herrlichste Idee, die ich nun nordwärts mitnehme" - Goethe und die Architektur in Italien  
in: "...auf klassischem Boden begeistert." Goethe in Italien, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1986, S. 94 - 98
- DOEBBER, Adolph: "Schinkel in Weimar"  
in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Hrsg.: M. Hecker, Verlag der Goethe- Gesellschaft, Weimar 1924, S. 103 - 130
- EGGER, Irmgard: "'Aus Wahrheit und Lüge ein Drittes' Zur Didaktik von Wahrnehmung und Einbildungskraft in Goethes 'Italienischer Reise'"  
in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstift 2004, S. 70 - 96, Niemeyer Verlag, Tübingen 2004
- EIBL, Karl: "...Mehr als der Prometheus... - Anmerkung zu Goethes Baukunst-Aufsatz"  
in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 25. Jahrgang 1981  
Kröner Verlag, Stuttgart 1981, S. 238 - 248
- EINEM, Herbert von: "Goethe - Studien"  
Wilhelm Fink Verlag, München 1972  
"Man denke sich den Orpheus - Goethes Reflexion über die Architektur als verstummter Tonkunst"  
Akademie der schönen Künste, München 1982
- EISBRENNER, Astrid: "Das Gewahrwerden der wesentlichen Form. Goethes Suche nach Form und ihr ästhetischer Ausdruck in der Fiktion"  
in: Konvergenzen - Studien zur deutschen und europäischen Literatur, Hrsg.: M. Ewert & M. Vialon S. 57 - 66, Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg 2000
- EWALD, Rainer: "Goethes Architektur - des Poeten Theorie und Praxis"  
Ullrich Verlag, Weimar 1999
- FECHNER, Jörg-Ulrich: "Johann Wolfgang Goethe: Von Deutscher Baukunst"  
Nachwort, Roetherdruck, Darmstadt 1989
- FISCHER, Theodor: "Goethes Verhältnis zur Baukunst"  
Hermann Rinn Verlag, München 1948
- FORSSMAN, Erik: "Von deutscher Baukunst - Goethe und Schinkel"  
in: Deutsche Baukunst um 1800, S. 7 - 25, Hrsg. R. Wegner, Böhlau Verlag, Köln 2000
- FREBEL, Reimar: "Das Römische Haus - Carl Augusts "Gartenhaus", eine gemeinsame Leistung von Goethe, Meyer und Schuricht"  
in: Weimar Kultur Journal, Nr. 8, Jahrgang 8, Weimar 1999, S. 18 - 19
- GISSLER, Lothar: "Studien zum Lebensumkreis des späten Goethe"  
Dissertation, Kiel 1970
- GROSS, Werner: "Gotik und Spätgotik, Epochen der Architektur"  
Umschau Verlag, Frankfurt am Main 1969

- GÜRTLER, Antje: "in ihrer lieben Natur sind sie gar zu naiv' - Aussagen zur Baukunst in Goethes Reise-Tagebuch 1786 und der 'Italienischen Reise' am Beispiel von Palladios 'Villa Rotonda'"  
in: Literarische Trans-Rationalität, Hrsg: W. Wirth / J. Wegner, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg 2003, S. 257 – 274
- HELLERSBERG, Hendrik: "Er gab mir einige Anleitung' Ottavio Bertotti Scamozzi und Goethe - Neue Aspekte zu Goethes Palladio Rezeption"  
in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstift 2005, S. 37 - 55, Niemeyer Verlag, Tübingen 2005
- HILGERS, Klaudia: "Entelechie, Monade und Metamorphose"  
Wilhelm Fink Verlag, München 2002  
"...bis auf's geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen... Natur und Kunst in Goethes 'Von deutscher Baukunst'"  
in: "Mit Goethe Schule machen?: Akten zum Internationalen Goethe-Symposium, Griechenland - Neumexiko - Deutschland 1999, Verlag Peter Lang, Bern 2002, S. 93 – 116
- HORN-ONCKEN, Alste: "Über das Schickliche"  
Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 3 Nr. 70, Göttingen 1967
- JEZIORKOWSKI, Klaus: "Die Grammatik der Architektur - Zum Rhythmus bei Goethe und Palladio"  
in: Überschreitungen - Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst, Hrsg: J. Sader & A. Wörner, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2002, S. 29 – 37
- KAMPMANN, Wanda: "Goethes Kunsttheorie nach der italienischen Reise"  
in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, hrsg. von Max Hecker, 15. Band, Verlag der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1929, S. 203 – 217
- KELLER, Harald: "Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert"  
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1974  
"Goethe, Palladio und England"  
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1971
- KLAPHECK, Richard: "Goethe und das Rheinland"  
Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1982
- KNAUTH, Johann: "Erwin von Steinbach"  
in: Straßburger Münsterblatt: Organ des Straßburger Münstervereins, Nr. 6, Straßburger Münster Verein, Straßburg 1912, S. 7 – 52
- KNOPP, Norbert: "Zu Goethes Hymnus 'Von deutscher Baukunst'"  
in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 53, Metzler Verlag, Stuttgart 1979, Heft 4, S. 617 – 650
- KOCH, Georg Friedrich: "Goethe und die Baukunst",  
in: J.W.Goethe - Versuch einer Annäherung, S. 231- 288, Lehrdruckerei der TH Darmstadt, 1984
- KOCH, Herbert: "Vom Nachleben des Vitruv"  
Verlag für Kunst und Wissenschaft, Baden- Baden 1951
- KOETSCHAU, Karl: "Goethe und die Gotik"  
in: Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen, Düsseldorf 1926, S. 460 – 465

- KRUFT, Hanno-  
Walter: "Goethe und die Architektur"  
in: Pantheon - Internationale Zeitschrift für Kunst, XL Jahrgang München 1982, S. 282-289
- KÜHNLENZ, Fritz: "Vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen - Die Architektur in Goethes  
Leben und Schaffen"  
in: Deutsche Architektur 8/7, Berlin 1959, S. 455 – 457
- LANGE, Dieter: "Goethes Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe... als Prosagedicht"  
in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1969, S. 66 - 75, M. Niemeyer Verlag, Tübingen  
1969
- LIESS, Reinhard: "Goethe vor dem Straßburger Münster - Zum Wissenschaftsbild der Kunst"  
VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1985
- MANDELARTZ,  
Michael: "Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln"  
in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Band 118 Heft 4, Schmidt Verlag 1999, S. 500 – 517
- MARTIN, Günther: "Goethe und Palladio - Fiktion klassischer Architektur"  
in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1977, S. 61 - 82, M. Niemeyer Verlag, Tübingen  
1977
- MENZER, Paul: "Goethes Ästhetik"  
Kölner Universitätsverlag, Köln 1957
- MEYER, Herman: "Kennst du das Haus? Eine Studie zu Goethes Palladio-Erlebnis"  
in: Euphorion - Zeitschrift für Literaturgeschichte, 47 Band, Universitätsverlag, Heidelberg 1953,  
S. 281 – 294
- NEUMEYER, Fritz: "Das Werk der Stoffe, oberflächlich betrachtet"  
in: Werkstoff Stein - Material, Konstruktion, zeitgenössische Architektur, Hrsg. Chr. Mäckler,  
Birkhäuser Verlag für Architektur, Basel 2004, S. 10 – 25
- OPPEL, Margarete: "Goethehaus" und "Goethes Gartenhaus"  
in: Dichterhäuser in Weimar, Prestel Verlag, München 2005, S. 3 – 49
- OSCHILEWSKI,  
Walther G.: "Goethe und die bildende Kunst"  
Arani- Verlag, Berlin 1957
- OSTERKAMP, Ernst: "Dämmerung - Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe"  
in: Der junge Goethe - Genese und Konstruktion einer Autorschaft, Hrsg.: W. Wiethölter, A.  
Francke Verlag, Tübingen 2001, S. 145 – 161
- PERLS, Hugo: "Goethes Ästhetik - und andere Aufsätze zu Literatur und Philosophie"  
A. Francke AG Verlag, Bern 1969
- PEVSNER, Nikolaus: "Europäische Architektur"  
Prestel Verlag, München 1957  
"Goethe und die Baukunst"  
in: Architektur und Design, Prestel- Verlag, München 1971, S. 117 – 127
- PHILIPP, Klaus Jan: „Rendez-vous bei Boullée: Pariser Architektur im Urteil deutscher Architekten  
um 1800“  
in: Deutsche Baukunst um 1800, Köln 2000, S. 109-128

- PIELMANN, Erika: "Goethes Treppenhäuser"  
in: Goethe- Jahrbuch, Nr. 115, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1998, S. 171 – 181
- PINDER, Wilhelm: "Goethe und die bildende Kunst" - Festrede vom 11.5.1932  
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1933
- SCHIERING,  
Wolfgang: "Goethe und die antike Kunst"  
in: "...auf klassischem Boden begeistert." Goethe in Italien, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1986, S. 55 – 65
- SCHNEIDER, Sabine  
M.: "Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne"  
in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Band 63, S. 339 - 357, Deutscher Kunstverlag, München 2000
- SCHUMACHER,  
Fritz: "Goethe und die Architektur"  
in: "Streifzüge eines Architekten", S. 2 – 32, Eugen Diederichs, Jena 1907
- TAUSCH, Harald: „Goethe und Cassas. Zur Architektur der Italienischen Reise“  
in: Rom-Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780 – 1825, Würzburg 2006, S. 59-102
- UNBEHAUN, Lutz: "Von deutscher Baukunst"  
herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von L. Unbehau, hain- Verlag, Rudolstadt & Jena 1997
- WEGNER, Max: "Goethes Anschauung antiker Kunst"  
Verlag Gebr. Mann, Berlin 1949
- WEICKERT, Carl: "Die Baukunst in Goethes Werk"  
Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin - Vorträge und Schriften, Heft 38, Akademie - Verlag, Berlin 1950
- WIETEK, Gerd: "Untersuchungen über Goethes Verhältnis zur Architektur"  
Dissertation, Philosophische Fakultät, Kiel 1951
- WOLF, Norbert  
Christian: "Streitbare Ästhetik - Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771 – 1789“  
Niemeyer Verlag, Tübingen 2001
- Goethes Morphologie***
- CHANG, Hyesun: "Goethes Morphologie und Kafkas Denken"  
Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1999
- KUHN, Dorothea: "Typus und Metamorphose - Goethe Studien"  
Deutsche Schillergesellschaft, Hrsg. Renate Grumach, Marbach am Neckar 1988
- LICHTENSTERN,  
Christa: "Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes"  
VCH Verlagsgesellschaft, Weinheim 1990
- TELLER, Jürgen: "Totalität, Polarität, Steigerung, Menschenbezug - Grundbegriffe von Goethes Naturauffassung"  
in: Jürgen Teller Hoffnung und Gefahr - Essays, Aufsätze, Briefe 1954 - 1999, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 193 – 204

***Goethe allgemein***

- BULLING, Karl: "Goethe als Erneuerer und Benutzer der Jenaischen Bibliotheken"  
Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig 1982
- CASSIRER, Ernst: "Idee und Gestalt - Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist"  
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1971
- FLECK, Christina  
Juliane: "Genie und Wahrheit - Der Geniegedanke im Sturm und Drang"  
Tectum Verlag, Marburg 2006
- FRIEDENTHAL,  
Richard: "Goethe - sein Leben und seine Zeit"  
R. Piper & Co. Verlag, München 1963
- HENNIG, John: "Goethes Europakunde: Goethes Kenntnisse des nichtdeutschsprachigen  
Europas"  
Rodopi, Amsterdam 1987
- HOMMEL,  
Hildebrecht: "Goethe und Horaz"  
in: Goestudien, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Carl Winter Universitätsverlag,  
Heidelberg 1989, S. 11 – 59
- JACOBS, Angelika: "Goethe und die Renaissance - Studien zum Konnex von historischem  
Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion"  
Wilhelm Fink Verlag, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, neue Folge  
Reihe C Band 94, München 1997
- JURGENSEN,  
Manfred: "Symbol als Idee - Studien zu Goethes Ästhetik"  
Francke Verlag, Bern 1968
- KEUDELL, Elise von: "Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek"  
Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1931
- RUPPERT, Hans: "Goethes Bibliothek - Katalog"  
Arion Verlag, Weimar 1958
- SCHADEWALDT,  
Wolfgang: "Goethe - Wörterbuch"  
Kohlhammer Verlag, Berlin - Köln - Stuttgart 1998
- TRUNZ, Erich: "Ein Tag aus Goethes Leben"  
2. Aufl., München 1990

***Zusätzliches zu Aloys  
Hirt***

- COSTAZZA,  
Alessandro: "Das 'Charakteristische' als ästhetische Kategorie der Deutschen Klassik"  
in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Kröner, Stuttgart 1998, S. 64 – 94
- TAUSCH, Harald: "Das vermessene Charakteristische - Zu Aloys Hirts römischer Ästhetik"  
in: Aloys Hirt - Archäologe, Historiker, Kunstsammler, Hrsg. C. Sedlarz, Wehrhahn Verlag, Berlin  
2004, S. 69 – 103

- WITTICH, Elke  
Katharina: "Muster' und 'Abarten' der Architektur - Was Karl Friedrich Schinkel von Aloys Hirt lernen konnte"  
in: Aloys Hirt - Archäologe, Historiker, Kunstkenner, Hrsg. C. Sedlarz, Wehrhahn Verlag, Berlin 2004, S. 217 – 246
- ZIMMER, Jürgen: "An H.v.G. in W. - Anmerkungen zu einer wenig bekannten Berliner Kunstzeitschrift der Goethezeit"  
in: Jahrbuch der Berliner Museen, 40. Band, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1998, S. 117 – 129
- ZIMMER, Jürgen: "Nachrichten über Aloys Hirt und Bibliographie seiner gedruckten Schriften"  
in: Jahrbuch der Berliner Museen, 41. Band, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1999, S. 133 – 194

***Zusätzliches zu  
Immanuel Kant***

- BAUM, Hermann: "Kants 'System' und Goethes 'Faust'"  
Verlag Dr. Kovac, Hamburg 1992
- EICHBERGER,  
Tassilo: "Kants Architektur der Vernunft"  
Verlag Karl Alber, Freiburg/ München 1999
- GREINER, Bernhard: "Eine Art Wahnsinn - Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist"  
Erich Schmidt Verlag, Berlin 1994
- HO, Shu Ching: "Über die Einbildungskraft bei Goethe - System und Systemlosigkeit"  
Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus, Freiburg i.B. 1998
- MOLNAR, Geza von: "Goethes Kantstudien"  
Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1994

***Zusätzliches zu Leo  
von Klenze***

- BARTELS, Thomas: "Leo von Klenze"  
in: Dortmunder Architekturausstellung, May & Co Nachfolger, Darmstadt 1977, S. 171 – 221

***Zusätzliches zu  
Claude- Nicolas  
Ledoux***

- GALLET, Michel: "Claude-Nicolas Ledoux - Leben und Werk des französischen 'Revolutionsarchitekten'"  
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983

***Zusätzliches zu Karl  
Philipp Moritz***

- COSTAZZA,  
Alessandro: "Schönheit und Nützlichkeit - Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts"  
Peter Lang Verlag, Bern 1996
- "Genie und tragische Kunst - Karl Philipp Moritz

und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts"

Peter Lang Verlag, Bern 1999

- DÖRR, Volker C.: "Reminiscenzen - Goethe und Karl Philipp Moritz in intertextuellen Lektüren"  
Königshausen und Neumann, Würzburg 1999
- EGGER, Irmgard: "Die Tiefe der Jahrtausende. Zur Archäologischen Wahrnehmung in den *Reisen eines Deutschen in Italien*"  
in: Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793, Wehrhahn Verlag, Berlin 2005, S. 9 – 21
- GAMBINO, Renata: "Moritz - Piranesi: der 'Gesichtspunkt' - die Veduten"  
in: Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793, Wehrhahn Verlag, Berlin 2005, S. 23 – 37
- GEISENHANSLÜKE, Achim: "Allegorie und Schönheit bei Moritz"  
in: Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793, Wehrhahn Verlag, Berlin 2005, S. 127 – 140
- GHISLER, Ruth: "'Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente' von Karl Philipp Moritz – Fragmente einer Architekturlehre aus Goethes römischem Freundeskreis"  
in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1970, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1970
- GÖRNER, Rüdiger: "Sinn der Wiederholung: Zur Morphologie einer erfahrenen Idee"  
in: Goethe mit 250 - Londoner Symposium, IUDICIUM Verlag GmbH, München 2000, S. 209 - 222
- KRUPP, Anthony: "Das Gehen als Grundfigur bei Karl Philipp Moritz"  
in: Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793, Wehrhahn Verlag, Berlin 2005, S. 215 – 232
- MEHLHOSE, Friedrich: "Karl Philipp Moritz - Begegnungen eines Berliners mit Goethe"  
Selbstverlag Dr. F. Mehlhose, Berlin 1988
- MEIER, Albert: "Karl Philipp Moritz"  
Reclam jun., Stuttgart 2000
- MENZ, Egon: "Die Schrift Karl Philipp Moritzens 'Über die bildende Nachahmung des Schönen'"  
Verlag Alfred Kummerle, Göppingen 1968
- SCHRIMPF, Hans Joachim: "Karl Philipp Moritz"  
J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1980
- Zusätzliches zu Karl Friedrich Schinkel***
- DEICHER, Susanne: "Ästhetische Fragmente über die Ordnung in der Architektur. Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm von Humboldt in Rom 1803/04"  
in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 68. Band, Deutscher Kunstverlag, München Berlin 2005, S. 391 – 412
- HARTMANN, Kristiana: "Karl Friedrich Schinkel"  
in: Dortmunder Architekturausstellung, May & Co Nachfolger, Darmstadt 1977, S. 43 – 115

***Zusätzliches zu***

### ***Baruch de Spinoza***

- AMANN, Francis: "Ganzes und Teil - Wahrheit und Erkennen bei Spinoza"  
Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2000
- BOLLACHER,  
Martin: "Der junge Goethe und Spinoza"  
Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1969
- JELLINEK, Georg: "Die Beziehungen Goethes zu Spinoza"  
Wissenschaftlicher Verlag, Nachdruck von 1878, Schutterwald/ Baden 1996
- JUNGMANN, Albert: "Goethes Naturphilosophie zwischen Spinoza und Nietzsche"  
Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1989
- LINDNER, Herbert: "Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders"  
Arion Verlag, Weimar 1960

### ***Zusätzliches zu Friedrich Weinbrenner***

- GRASHORN,  
Burkhard: "Friedrich Weinbrenner"  
in: Dortmunder Architekturausstellung, May & Co Nachfolger, Darmstadt 1977, S. 116 – 170

### ***Zusätzliches zu Johann Joachim Winckelmann***

- AEBLI, Daniel: "Kunst und Altertum. Ein Aspekt des Erkenntnisinteresses der Ästhetik"  
Universitätsverlag, Konstanz 1980
- ALTHAUS, Horst: "Goethes 'Winckelmann'"  
in: Ästhetik Ökonomie und Gesellschaft, A. Francke Verlag AG, Bern 1971, S. 163 – 181
- BRUER, Stephanie-  
Gerrit: "...und wie ein Donnerschlag bei klarem Himmel fiel die Nachricht von  
Winckelmans Tode zwischen uns nieder"  
Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1993
- DANZEL, Theodor  
Wilhelm: "Goethe und die Weimarischen Kunstfreunde in ihrem Verhältnis zu  
Winckelmann"  
in: Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit, Verlag Dietmar Klotz, Eschborn 1993, S. 173 –  
217
- EHRlich, Willi: "Winckelmann und Goethe - Ausstellung zum 200. Todestag Johann Joachim  
Winckelmans"  
Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1968
- FRIDRICH, Raimund  
M.: "Sehnsucht nach dem Verlorenen - Winckelmans Ästhetik und ihre frühe  
Rezeption"  
Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2003
- JANZ, Rolf- Peter: "Ansichten der Juni Ludovisi. Winckelmann - Schiller - Goethe"  
in: Prägnanter Moment - Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik,  
Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, S. 357 – 372

*Zusätzliches zu  
Aristoteles*

CHO, Dae-Ho:

"Ousia und Eidos in der Metaphysik und Biologie des Aristoteles"  
Veröffentlichung der Karl-und-Getrud-Abel-Stiftung, Band 19, Franz Steiner Verlag, Stuttgart  
2003