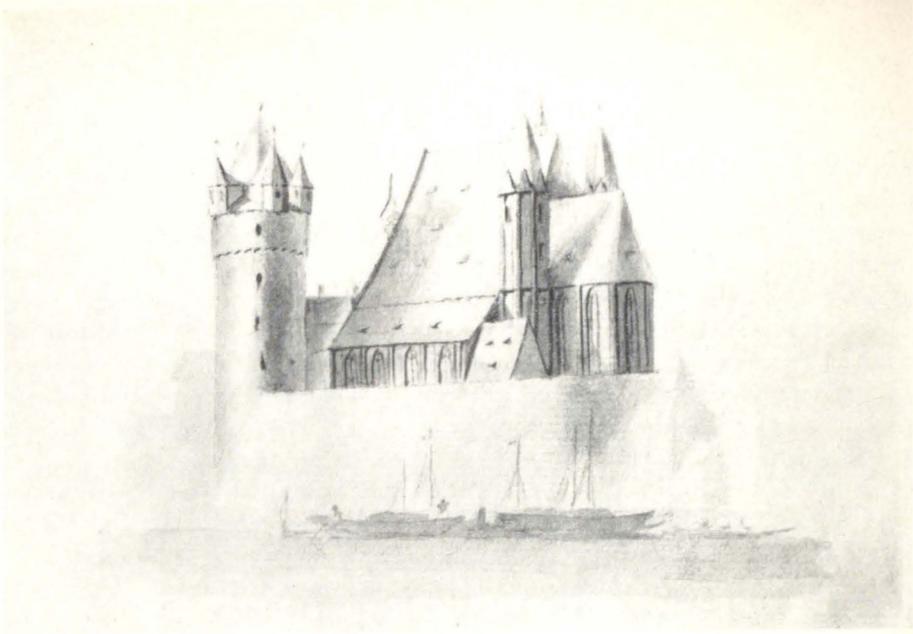


Der erstaunlich große Bestand an Zeichnungen, die Goethe der Nachwelt hinterlassen hat<sup>1</sup>, bestätigt zunächst, was er an einer Stelle „eine gewisse Zärtlichkeit gegen die landschaftlichen Umgebungen“<sup>2</sup> genannt hat. Ein erheblicher Teil seiner Blätter besteht in der Tat aus Landschaftszeichnungen, von denen eine ganze Reihe veröffentlicht worden ist. Allerdings fällt auf, daß viele auch Bauwerke enthalten, die in der Gesamtanlage seiner mehr oder minder ausgeführten Skizzen einen wichtigen Platz einnehmen. Weniger bekannt ist, daß sich unter den meist unveröffentlichten Goethezeichnungen ausgesprochene Architekturskizzen befinden, deren zusammenfassende, eingehende Würdigung noch aussteht. Ohne ihr vorgreifen zu wollen, mögen hier lediglich einige jener Blätter Berücksichtigung finden, die als Zeugnisse seiner sich wandelnden Beziehungen zur Architektur gelten können<sup>3</sup>.

Eine von Goethes Hand mit „Juvenilia“ bezeichnete Mappe im Goethe-Nationalmuseum Weimar enthält zwar nicht die allerfrühesten Zeichenversuche, aber doch einige Blätter aus jener Zeit, da Goethe zu Fragen der Baukunst Stellung zu nehmen begann. Sie zeigen also bereits die Auswirkungen des Unterrichts, den er anfangs bei den Zeichenmeistern seines Vaters und später als Student bei Oeser in Leipzig erhielt. Der schlichte Realismus, der sich in ihnen verrät, geht vom allgemeinen Eindruck aus und läßt noch nicht das Bestreben erkennen, die körperhafte Existenz und die Bestimmung eines Bauwerkes zu erfassen. Die Zartheit der Tonwerte und der Konturen bedingt ebenso ein Entrücken der Gegenstände aus greifbarer Wirklichkeit, wie auch eine gewisse Grenzenlosigkeit, die sich allerdings nicht im Überschreiten, sondern im Nichterreichen gegebener Grenzen — des Randes oder Rahmens also — bekundet. Gemeinsam ist diesen Blättern ferner die Bevorzugung von Bauwerken mit vertikaler Tendenz, die den Eindruck schwebender Unbestimmtheit vermitteln, welcher noch dadurch verstärkt erscheint, daß die Gebäudebasis gern verdeckt wird oder doch unklar behandelt ist. Als Beispiel mag hier das wohl Anfang der siebziger Jahre entstandene Blatt mit der Frankfurter Leonhardskirche<sup>4</sup> dienen, das alle genannten Merkmale deutlich wiedergibt<sup>5</sup> (Abb. 1). Diese Merkmale, so erweist sich, können im übertragenen Sinne als Symptome für Goethes damaliges Verhältnis zur Architektur betrachtet werden.

Als Goethe im April 1770 die Universität Straßburg bezog und hier seinen Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ auf das Papier warf<sup>6</sup>, besaß er von der Architektur erst eine allgemeine Vorstellung. Bei der in Leipzig und Frankfurt erlebten Anschauung hatte er etwa das vorgefunden, was Sulzers Theorien<sup>7</sup> aussprachen: aus der Summierung von verschiedensten bekannten Einzelheiten entstandene Gebilde, denen jene innere Notwendigkeit zu fehlen schien, welche „die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganze zusammenschuf“<sup>8</sup>. Alle bedeutenderen Bauwerke des frühen Klassizismus existierten entweder noch nicht oder waren Goethe nicht bekannt. Die folgenschwere Gegenüberstellung von *romantisch* und *klassisch* erhitzte die Gemüter noch längst nicht und wo bis zu diesem Zeitpunkt gotisierende Bauwerke errichtet worden waren, wie in Potsdam und Wörlitz, geschah dies von der eklektizistisch gesehenen Form aus, nicht aber von dem erst später in der Form begriffenen Inhalt her. Einer von denen aber, die diese Form — ihrer Zeit und dem Einsetzen der historischen Forschung weit voraus — zu füllen vermochten, hielt sich damals in Straßburg auf und seine — Johann Gottfried Herders — Gedanken brechen oft aus dem Hymnus an Meister Erwin stärker hervor, als die eigenen seines Schülers und Freundes Goethe<sup>9</sup>. Herders Erkenntnisse von dem Eigenwert aller Erscheinungsformen menschlicher Kultur, die er in jenen Jahren in seinen Abhandlungen über den Ursprung der Sprache niederlegte, ist auch die Wurzel des Aufsatzes „Von deutscher Baukunst“ — soweit es darin wirklich um die Baukunst geht. Für alles, was Goethe damals betrachtend erlebt, ist nicht die Kunst Maßstab, sondern sein Genie, das ihn „unbekümmert, ja unwissend alles Frem-



1 Joh. Wolfg. von Goethe: Leonhardskirche in Frankfurt am Main. Weimar

den<sup>10</sup> charakteristische Kunst hier wie dort finden läßt, denn „das Auge des Künstlers findet sie überall. Er mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet“<sup>11</sup>. Daher bleibt Goethe im Mannheimer Antikensaal, wo er um die gleiche Zeit vorwiegend den Werken des hohen Pathos seine Aufmerksamkeit schenkt<sup>12</sup>, vom Wesensgehalt klassischer Kunst gleich weit entfernt, wie von dem der Gotik vor dem Straßburger Münster oder vor der zu eben jener Zeit von ihm gezeichneten Leonhardskirche.

Diese und die anderen aus der Frankfurter Zeit in Goethes Skizzenmappe gesammelten gotischen Kirchen oder barocken Schlösser sind abgezeichnet und vom weit entfernten Standort des Zeichners aus als malerische Gruppe in die Mitte des Blattes gesetzt. Rein frontal oder völlig seitlich gesehen, fügen sie sich immer in die Fläche, auf der sie mit zarten, vorsichtigen Strichen und Schattenpartien Form erhalten, eine von außen gesehene Form freilich, von der nicht mehr gesehen wird als vom Straßburger Münster in Goethes Hymnus.

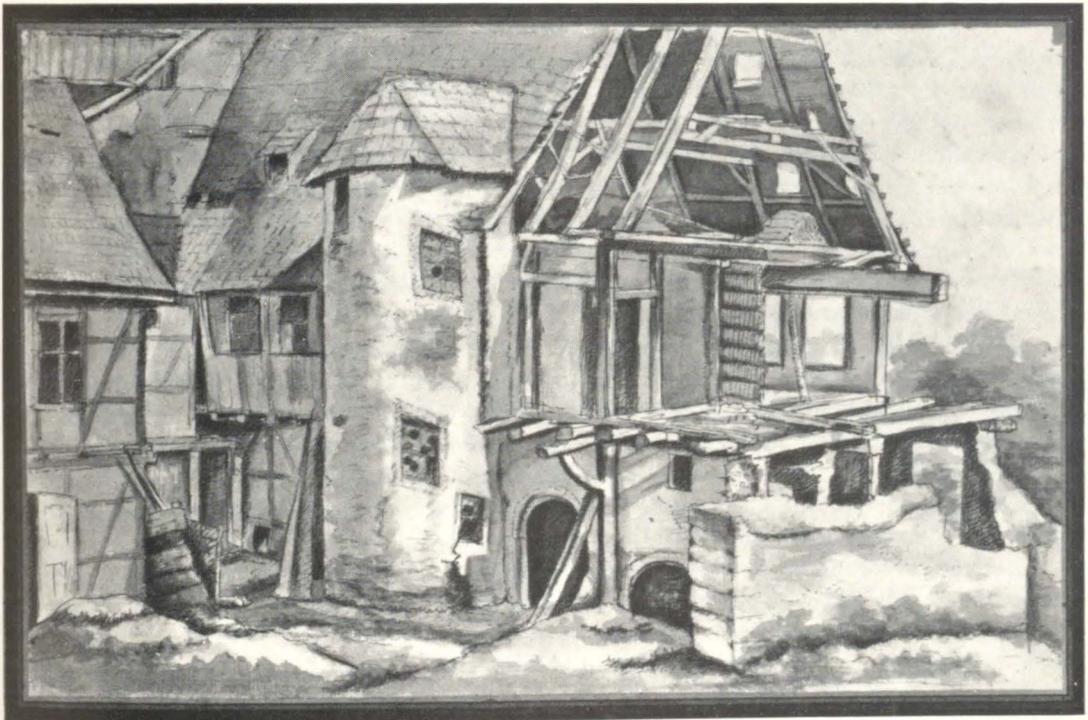
Eine Wandlung wird spürbar, wenn man mit den frühen Zeichnungen jene aus den ersten Weimarer Jahren vergleicht, auf denen Architektonisches dominiert. Zwei Blätter mögen zu diesem Zweck herangezogen werden: das sogenannte abgebrannte Bauernhaus (1776)<sup>13</sup> und die Kirche von Kreuzburg an der Werra (1779)<sup>14</sup>, die kurz bevor Goethe sie sah, von einem Brand heimgesucht worden war.

Bei der ersten Zeichnung<sup>15</sup> (Abb. 2) ist Goethe ganz nahe an das Haus herangegangen und hat den Standort so gewählt, daß er über die Mauerreste des Vorderhauses hinweg in das Innere sehen kann, dessen gesamtes Gefüge wie bloßgelegt erscheint. Da auch ein Stück der Bedachung fehlt, wird mit erstaunlicher Klarheit die Balkenkonstruktion von den Ständern bis hinauf zum Dachstuhl und von den vordersten bis zu den weiter hinten liegenden Räumen sichtbar. Daß Goethe „mit aller Deutlichkeit die Wirkung des Feuers studiert“<sup>16</sup> hat, sagt nicht genug. Der Eindruck des Blattes berechtigt zu der Vermutung, daß hier mit Hilfe des Zeichenstiftes gleichsam den Voraussetzungen für einen Wiederaufbau nachgegangen worden ist.

Das zweite Blatt nun, die Kirche zu Kreuzburg<sup>17</sup> (Abb. 3) läßt erkennen, daß Goethe beim Zeichnen in das einstige Innere getreten ist und — wiederum schräg — in den spätromanischen Chor hineinsieht, dessen hellen Raum die großen Blendnischen und die Wölbung der Apsis deutlich gliedern. An der noch stehenden Trennwand zwischen Chor und Langhaus sind die einstigen Verhältnisse zwischen dem Mittelschiff und den Seitenschiffen ebenso abzulesen wie deren Bindung an das Langhaus.

Bei beiden Blättern geht es also nicht lediglich um ein Abzeichnen, sondern um das Erfassen architektonischer Zusammenhänge, das mit einer sentimental oder romantischen Neigung zu Ruinen nicht in Verbindung gebracht werden darf. Hier offenbart sich vielmehr Goethes ernstes Bemühen, Verständnis von der Funktion und inneren Organisation von Baukörpern zu erlangen. Es kennzeichnet sein damaliges Verhältnis zur Architektur, dessen Deutung die Motive beider Zeichnungen erleichtern: die nach außen hin sichtbare Fassade hatte ebenso weichen müssen wie die bisherige Bedachung, unter welcher die Vereinigung verschiedenartigster Teile architektonischer Anschauung versucht worden war. So blieben die Grundmauern und das innere Gerüst als historische Reminiszenzen und notwendige Voraussetzungen für eine individuelle Neugestaltung.

Es scheint so, als wären diese beiden Blätter nicht einzufügen in die große Zahl gleichzeitiger, vorwiegend der Landschaft gewidmeter Darstellungen. In Wirklichkeit spricht jedoch aus ihnen allen gleiches Bemühen, das dort der Architektur, hier der Landschaft gilt, deren vielgestaltige *Natur* mit Hilfe der Zeichnung ergründet werden soll. Mehr als ein Zufall ist es, daß in die gleiche Zeit seine anatomischen Studien gehören, die zur Entdeckung des Zwischenkieferknochens führten, ebenso mikroskopische Untersuchungen an Infusionstierchen, Abhandlungen über mineralogische Probleme, algebraische Studien und schließlich die Idee von der Urpflanze. Sie bestätigen die Zusammenhänge zwischen allen seinen forschenden und suchenden Tätigkeiten, auch auf dem Gebiet der Baukunst. Hier wie dort war diese Periode die Voraussetzung der folgenden italienischen, wie jene als Fortführung des Begonnenen, als Bestätigung des Erkannten aufgefaßt werden muß. Was



2 Joh. Wolfg. von Goethe: Brandstätte. Weimar



3 Joh. Wolfg. von Goethe: Nikolaikirche in Kreuzburg an der Werra. Weimar

Goethe in Rom fand, das hat er lange genug in Weimar gesucht, und der Sieg des Objektiven über die subjektive Willkür, der in Italien errungen wurde, ist das Ergebnis einer vorher gestellten Aufgabe.

Inzwischen waren für den weimarischen Beamten, der sich auch um das Bauwesen zu kümmern begann, Ordnung und Gesetz Voraussetzungen seines Tuns geworden, als Mensch hatte er auch sein Fühlen in äußere Grenzen zu fügen. Noch 1775 war neben dem Begriff des *Gehörigen* der des *Schicklichen* verwendet worden, in dem doch noch viel von dem Gefallenwollen des 18. Jahrhunderts enthalten ist; nun wird im Tasso dem *Gefallen* das zuchtvollere *Geziemen* entgegengesetzt.

„Viel Liebe zur Baukunst“ vermeldet das Tagebuch am 9. Dezember 1778 und einige Tage später: „Architektur gezeichnet, um noch abbezogener zu werden. Leidlich reine Vorstellung von vielen Verhältnissen“<sup>18</sup>. Solche Worte sind — wie die beiden Zeichnungen jener Jahre — frühe Zeugen des stummen Ringens um das Eindringen in die eigene Wesenheit und die der Architektur zur gleichen Zeit, da in fortschreitender Umwandlung der Iphigenienmythos die Humanitätsidee der Klassik — zunächst ohne tiefgreifenden Wandel der Form — in sich aufnimmt.

Innerhalb der großen Ausbeute an Zeichnungen, die Goethe aus Italien mitbrachte<sup>19</sup>, nehmen die Architekturskizzen einen wichtigen Platz ein. Auf den ersten Blick scheinen sie nach Inhalt und Ausführung so sehr verschieden zu sein wie die übrigen Blätter auch, deren Würdigung nach künstlerischen Gesichtspunkten deshalb nicht immer zu befriedigenden Ergebnissen geführt hat, vor allem dann nicht, wenn versucht wurde, nach den zum großen Teil undatierten Blättern eine stilistische Entwicklung zu konstatieren. Das soll hier nicht erneut versucht werden; dagegen mögen einige ausgewählte Blätter andeuten, in

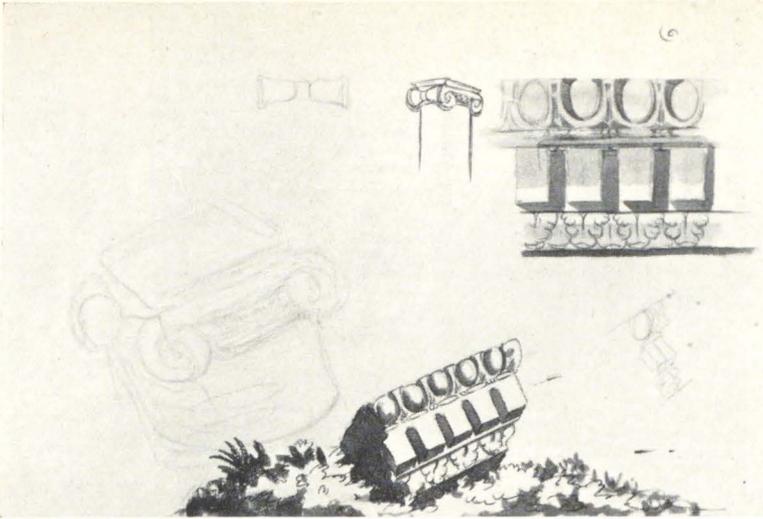


4 Joh. Wölg. von Goethe: Landgut bei Rom im Mondschein. Weimar

welchem Umfang sich Goethe in Italien mit Architektur befaßt hat und inwieweit Motiv oder Stil Goethes architektonische Formengesinnung aussprechen.

Bei der Beurteilung dieser Skizzen nach der Zeichentechnik ergibt sich, daß vom Vorherrschen einer bestimmten Ausdrucksweise nicht gesprochen werden kann. Es finden sich sowohl Blätter, in denen allein mit differenziertem Federstrich die Konturen eines Gebäudes umrissen werden, als auch solche, bei welchen der breit geführte Pinsel große Flächen tönt oder mit weicher Kreide den dargestellten Gegenständen jede Härte genommen wird. Nach diesen nur scheinbar gegensätzlichen Ausdrucksmitteln eine zeitliche Trennung, etwa in eine frühe *romantische* und eine späte *plastische* Auffassungsweise vorzunehmen<sup>20</sup>, ist jedoch nicht möglich, weil sich nicht allein beide Ausdrucksarten auf die ganze Italienische Reise verteilen, sondern, noch häufiger, eine Verbindung beider zur Anwendung gelangt. Die zahlreichen Blätter, auf denen Gebäude im Mondschein dargestellt werden<sup>21</sup> (Abb. 4), bieten die besten Beispiele dafür, daß die aus der Vereinigung von Konturen und Flächen entstandenen Skizzen durchaus nicht den Eindruck hervorrufen, „der malerischen, in Helldunkel auflösenden Manier des Barock“ ihre Entstehung zu verdanken. Man wird ihnen besser gerecht, wenn man feststellt, daß sowohl durch den klar begrenzenden Strich wie durch die in großen Partien getönten Flächen, am deutlichsten aber durch die bewußte Verbindung der beiden gegensätzlichen Techniken, die von allen Einzelheiten befreite Körperhaftigkeit der Gebäude zur Wirkung kommt. Dem Bruchstück eines antiken Gebäudes<sup>22</sup> (Abb. 5), ja jedem seiner Details, ist sie ebenso eigentümlich wie dem breit gelagerten Palast, der sich in ertümllicher Mächtigkeit vor dunkel aufsteigenden Bergen behauptet.

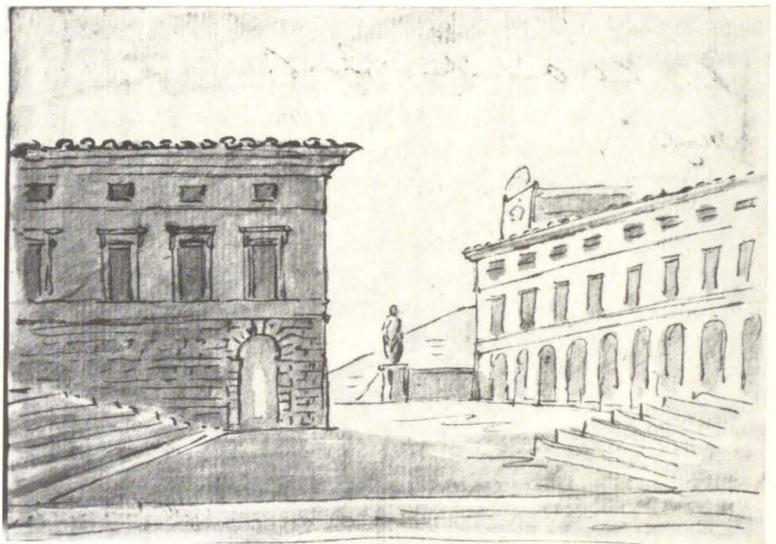
Neben der Unterschiedlichkeit der Darstellungsart ist die Vielfalt der architektonischen Sujets bemerkenswert. Solchen Blättern, auf denen sich Goethe, sorgfältig messend, Klarheit über die Gliederung eines Gesimses verschafft, nach Palladianischen Vorbildern den richtigen Verhältnissen von Tür- und Fensterrahmen beizukommen sucht oder die mannigfaltigen Formen von Säulenbasen und Kapitellen studiert, gesellen sich andere hinzu, die perspektivischen Bemühungen ihre Entstehung verdanken, den Eindruck oder die Idee bestimmter Örtlichkeiten — etwa einer auf steiler Anhöhe sich erhebenden Stadt — dem Papier anvertrauen, oder ganz einfach aus der Phantasie gestalten wollen, was man eine architektonische Landschaft nennen könnte. Ein besonders interessantes Beispiel dafür, wie Goethe mit Hilfe des Zeichenstiftes einen Gedanken in einen optischen Eindruck verwandelt, um sich dessen sinnliche Erfassung zu erleichtern, bietet jenes Blatt, auf dem er die Ableitung der griechischen Gebäulkonstruktion aus der Holzbauweise ver-



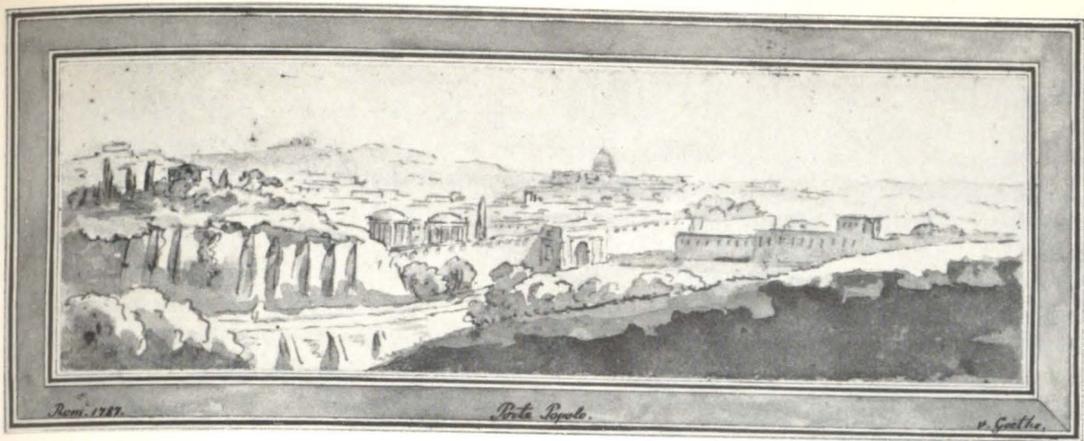
5 Joh. Wolfg. von Goethe: Gebäckstudie und jonisches Kapitell. Weimar

folgt<sup>23</sup>. Die zusammenfassende Betrachtung aller dieser Zeichnungen nach ihrem Inhalt ermöglicht zunächst einen aufschlußreichen Einblick in Goethes Auseinandersetzung mit architektonischen Fragen. Eine Beurteilung seiner auf die Baukunst bezüglichen Formensinnung ergibt sich jedoch erst aus der gemeinsamen Würdigung von Inhalt und Form. Sie wird dort erleichtert, wo von Blättern ausgegangen werden kann, die einen Vergleich mit der dargestellten Architektur gestatten.

Als geeignetes Beispiel mag die bekannte Capitolszeichnung (Abb. 6) herangezogen werden, die Goethe signiert und datiert hat<sup>25</sup>. Die Autopsie lehrt zunächst, daß ein Abzeichnen, eine Wiedergabe, nicht beabsichtigt war. Nicht einmal Lage und Stellung der jeweiligen Gebäude und Bauteile zueinander blieben unverändert. Der Konservatorenpalast und das Capitolinische Museum, auf welches S. Maria in Aracoeli in härter gewordenem Winkel stößt, sind voneinander unabhängiger geworden, und die ungleichmäßig in den Platz hinein verlaufenden Stufen sind zu Treppenblöcken zusammengefaßt.



6 Joh. Wolfg. von Goethe: Capitolsplatz in Rom. Weimar



7 Joh. Wolfg. von Goethe: Blick auf Rom mit der Porta del Popolo. Weimar

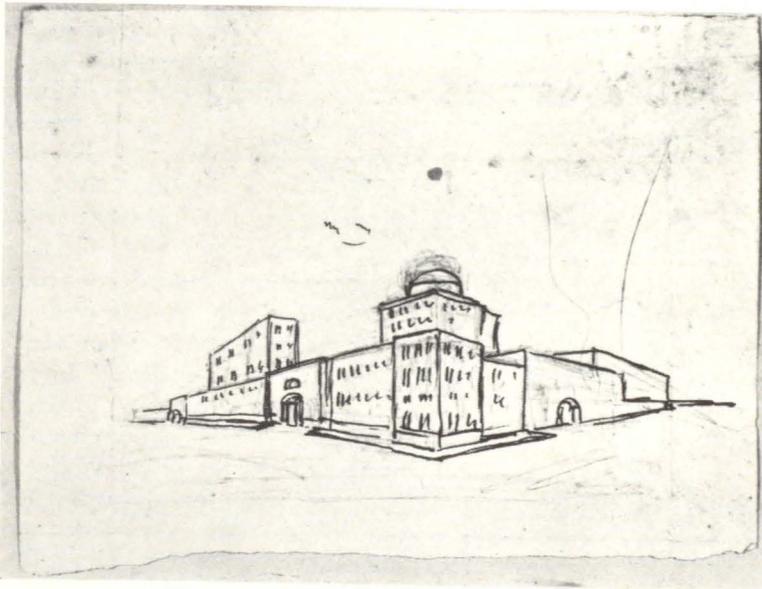
Von Michelangelos die Kräfte der Wand aktivierenden Fassade ist kaum eine Erinnerung verblieben. In klar voneinander getrennten Geschossen läßt Goethe auf die ebenerdigen Arkaden eine Fensterreihe und darüber ein Mezzanin mit liegenden Rechteckfenstern folgen. Der Konservatorenpalast erhält durch eine noch stärker kontrastierende Rustizierung des Erdgeschosses und durch die schlichte Rahmung der Fenster eine Form, die auch auf mehreren anderen Architekturskizzen Goethes erscheint. Beide Gebäude haben durch den Fortfall aller übrigen Gliederungen größere Wandflächen und eine ruhiger gelagerte kubische Gesamtform bekommen. Solche eingreifenden Veränderungen können auch auf allen sonstigen Blättern festgestellt werden, bei denen Goethe bestimmaren Gebäuden gegenüberstand, wie etwa der Villa Medici<sup>26</sup> oder den Bauwerken an der Piazza del Popolo<sup>27</sup> (Abb. 7). Auf dieser aus dem Nachlaß des Hamburger Architekten Johann August Arens (1757—1806) erworbenen Zeichnung scheinen aus den beiden den Corso-Eingang flankierenden Kirchen mit Flachkuppeln gedeckte Rundtempel geworden zu sein, während die Porta del Popolo als isolierter Würfel vor die Stadtmauer gesetzt ist und die sich längs der Via Flaminia hinziehenden Häuser in langgestreckte Baublöcke verwandelt sind.

Gewiß sind alle diese vorgenommenen Veränderungen in erster Linie Vereinfachungen, wenn man sie auch nicht einem vielleicht bei Dilettanten üblichen Erleichtern des zeichnerischen Vorganges gleichsetzen darf (Dilettanten pflegen meistens am genauesten zu zeichnen). Goethe findet zu diesen Formen auch dort, wo er von bestimmaren Vorbildern frei ist, wobei dann Entwürfe entstehen können, die als Arbeit eines Architekten unserer Tage verständlich, aber als Architekturskizzen seiner Hand aus dem Jahre 1787 beinahe unglaublich anmuten, wenn man sie aus dem aufgezeigten Zusammenhang löst<sup>28</sup> (Abb. 8). Dieser ändert sich nicht, falls es sich bei dem abgebildeten Blatt um eine perspektivische Studie handeln sollte<sup>29</sup>, da bedacht werden muß, daß auch Perspektivstudien bei verschiedenen Künstlern und zu verschiedenen Zeiten verschieden auszufallen pflegen. In Goethes Skizze sind gleichsam die Grundformen herauskristallisiert, aus denen die auf anderen Zeichnungen und Entwürfen vorkommenden Gebäude durch den konturierenden Strich und durch kontrastierenden Flächen gebildet sind. Die Bedeutung aller dieser Blätter für Goethes Verhältnis zur Architektur liegt darin, daß in diesen abstrahierten Formen, wie sie durch die alle Details einschmelzende Wirkung des Mondlichtes hervorgebracht werden, die Grundforderungen Goethes an die architektonische Gestalt ihren Ausdruck finden. Diese Forderungen gehen von der Überzeugung aus, daß „eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst . . . die Vermischung der verschiedenen Arten“ ist und daß eine Erneuerung der Architektur nach der Befreiung von den ihr nicht eigentümlichen Zutaten nur durch das Zurückführen auf die allein ihr gemäßen Aufgaben zu erreichen ist. Architektonische Formen, die diesen Ansprüchen gerecht werden wollen, müssen notwendig

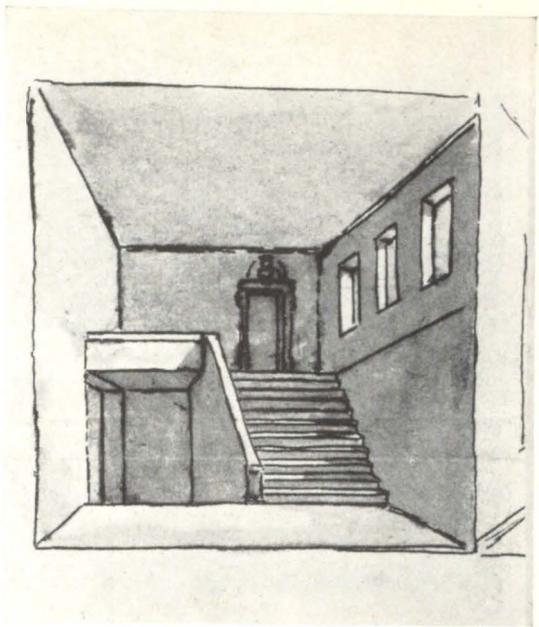
aus solchen körperhaften, raumumschließenden Blöcken bestehen, wie sie Goethe in seinen Zeichnungen als selbständige — auch von der Symmetrie abweichende — Architekturen gebildet hat.

Und dennoch darf aus diesen Skizzen nicht geschlossen werden, daß Goethe von nun an die genaue Übertragung solcher Urformen architektonischen Bildens in die Wirklichkeit gefordert hätte. Sie bedeuten ihm vielmehr wie die Zeichnungen des französischen Architekten Cassas, die er in Rom zu Gesicht bekommt<sup>30</sup>, Architekturideen, deren reale Existenz ebensowenig erwartet wird wie schließlich das Vorkommen der Urpflanze. Bei einer Kunstart, wo „das Bedürfnis und der höchste Zweck so nah verbunden“<sup>31</sup> sind, kann erst aus der Übereinstimmung dieser Idee mit der jeweils vorliegenden Aufgabe die Form eines Gebäudes hervorgehen. Die Gelegenheit aber, eine Vereinigung der in den italienischen Zeichnungen niedergelegten Formidee mit der aus dem Bedürfnis entspringenden Bauaufgabe herbeizuführen, brachten die auf die Italienische Reise folgenden Jahre in Weimar.

Wenn Goethes Verhältnis zur Architektur in dieser Periode tätiger Anwendung auch vorwiegend dadurch bestimmt worden ist, für die in Weimar der Ausführung harrenden Bauaufgaben die richtigen Architekten zu finden und auf sie einzuwirken, so bedeutet das nicht, daß Goethe nun, nachdem er in Italien den Traum von eigener Künstlerschaft begraben, auf das Zeichnen verzichtet hätte. Mehr als vorher wird die Architekturskizze jetzt dazu benutzt, seine Wünsche und Forderungen an die Baumeister vorstellbar zu machen, sei es beim Schloßbau<sup>32</sup>, den Theaterbauten<sup>33</sup> und Theaterdekorationen<sup>34</sup> oder bei den ihm persönlich dienenden Bauunternehmungen. Unter diesen ist der Umbau des Treppenhauses in seinem Haus am Frauenplan<sup>35</sup> deshalb am interessantesten, weil Goethe hier selbst die Rolle des Architekten übernommen hat<sup>36</sup> (Abb. 9). Seine Skizzen<sup>37</sup> geben das Treppenhaus im wesentlichen so wieder, wie es ausgeführt worden ist, das heißt: es blieb ohne eigentlichen dekorativen Schmuck und wirkt in der Hauptsache durch die Proportion seiner raumbegrenzenden, nur von Fenstern und Türen unterbrochenen Flächen sowie durch die Absätze seiner Stiegen, die als blockhafte Körper in den Raum hineingesetzt sind. Der erwähnenswert sanfte Anstieg überträgt die Ruhe der Architektur unmittelbar auf den Eintretenden, der diese Stufen emporsteigt. Im Treppenhaus aufgestellte Figuren treten bereits durch ihre dunkle Farbe in stärksten Kontrast zur dahinter



8 Joh. Wolfg. von Goethe: Perspektivische Idee. Weimar

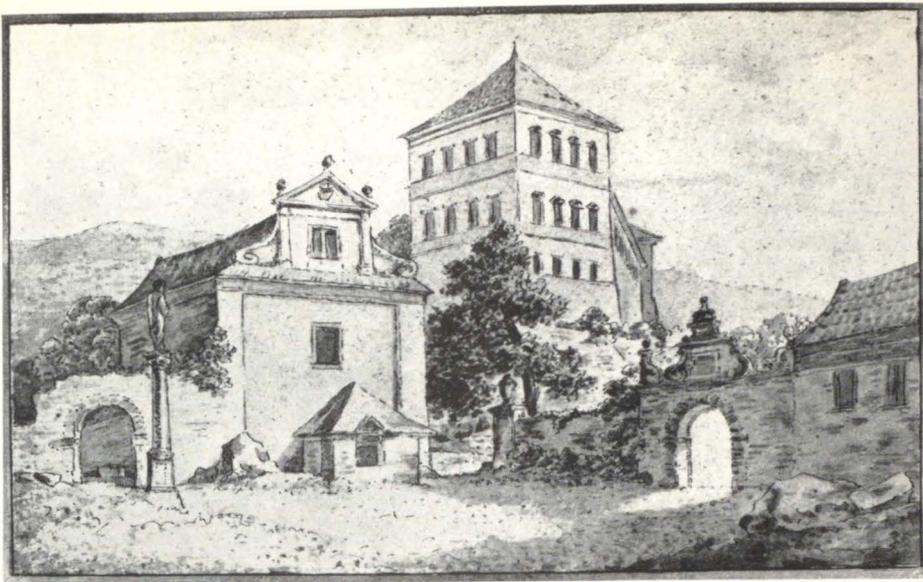


9 Joh. Wolfg. von Goethe: Entwurf für die Treppe im Haus am Frauenplan. Weimar

befindlichen Wand. Goethe hat bei diesen Entwürfen bewußt auf eine den Charakter des Ganzen bestimmende Verwendung von antiken Architekturformen verzichtet, obwohl sie bei nicht größeren Raumverhältnissen in gleichzeitigen Neu- oder Umbauten üblich war. Auffallend ist die Ähnlichkeit dieser Treppenhausentwürfe mit den in Italien entstandenen Architekturzeichnungen. Auch dort fehlte in den vergleichbaren Fällen jede überlieferte Einzelform, jedes architektonische Detail, so daß Projekte zustande kommen konnten, deren *Modernität* Verwunderung erweckt. Die Treppenhausskizze mag somit bestätigen, daß es nicht auf eine zeichnerische Vereinfachung abgesehen war, sondern daß der Architekt in Goethe eine Umgestaltung vorgenommen hat, die seiner Formenauffassung entsprach. Das Klassische, dessen Verwirklichung darin erstrebt wird, bedeutet deshalb nicht unbedingte Abhängigkeit von einer historisch bestimmaren Form, denn es ist im Grunde zeitlos, unmeßbar und nicht an das Gebiet der Kunst allein gebunden, sondern ruht als Möglichkeit in jedem Werk menschlichen Gestaltens. Mit Fug und Recht kann daher das, was Goethe später Eckermann gegenüber an einem einfachen Binsenkorb als antik empfand, zur Charakterisierung des erstrebten Klassischen auch für die Architektur verwendet werden: „Sie haben recht, er kommt der Antike nahe, denn er ist nicht allein so vernünftig und zweckmäßig als möglich, sondern er hat auch dabei die einfachste, gefälligste Form, so daß man sagen kann: er steht auf dem höchsten Punkt der Vollendung“<sup>38</sup>.

Als Goethe sich 1810 zu einem Kuraufenthalt in Karlsbad und Teplitz befand, entstand dort zum letzten Male eine größere Anzahl von Zeichnungen, welche — ähnlich wie die italienischen oder jene der vorweimarischen Zeit — als geschlossene Gruppe betrachtet werden können. Goethe hat selbst ihre Zusammengehörigkeit bestätigt, als er zweiundzwanzig zur Herausgabe bestimmte und sie mit ausführlichen Erläuterungen versah<sup>39</sup>. Für seine Zeichnungen, die er bislang selten mit Erklärungen, ja oft nicht einmal mit Ortsangaben bedachte, ist das etwas Ungewöhnliches. Dieses Neue besteht vor allem darin, daß Goethe jetzt die Gegenstände so wiederzugeben versuchte, wie sie tatsächlich waren, denn die Beschreibung verlangt Übereinstimmung mit der Zeichnung und diese die mit der Wirklichkeit.

Unter den 1810 geschaffenen Zeichnungen befindet sich wiederum eine ganze Anzahl, auf denen bestimmbare Gebäude festgehalten sind. Bei einer von ihnen, „Das Biliner



10 Joh. Wolfg. von Goethe: Das Biliner Schloß mit der Umgebung des Platzes vor dem Stadttor. Weimar

Schloß mit der Umgebung des Platzes vor dem Stadttor“<sup>40</sup> (Abb. 10), fällt auf, daß hier die für die Blätter der italienischen und unmittelbar darauf folgenden Jahre charakteristische, unbekümmerte Vehemenz eines Striches fehlt, der Gesehenes gar nicht anders als in großen Zügen oder zusammengefaßten Partien bestimmen konnte. Auf diesem Blatt besteht selbst das, was als durchgehende Linie erscheint, in Wirklichkeit aus lauter zusammengesetzten Teilen, die erst aneinandergereiht einen Strich ergeben. Hatte Goethe in Italien Gebäudegruppen gezeichnet, dann erhielten sie in ihrer architektonischen Form alle den gleichen Charakter, so, als wären sie in einer Stilperiode entstanden. Auf diesem Blatt dagegen besitzt jedes Gebäude einen — nicht nur historisch genommen — anderen Stil und jeder Gegenstand seine eigene Wesenheit. Vor den strengen massigen Formen des auf beherrschender Höhe thronenden Schlosses im Hintergrund behauptet sich eine Renaissancefassade neben dem schnörkelhaften Aufsatz eines Tores und dem sich anschließenden schlichten Wohnhaus, und zwei formlose Steinblöcke auf der rechten Bildseite werden ebensowenig übersehen wie die Figur eines auf hoher Säule aufgestellten Heiligen zur Linken.

So mag auch diese kurze Interpretation einer Zeichnung das Verhältnis beleuchten, das Goethe in einem weiteren Lebens- und Schaffensabschnitt — seinem letzten — zur Architektur gewonnen hat. In ihm wird immer mehr das Streben erkennbar, der Baukunst der Vergangenheit historische Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und die gegenwärtige Architektur nach ihrer Bedeutung für eine zukünftige Entwicklung zu beurteilen.

Mit dem gleichen Interesse, mit dem Goethe 1813 im Meißener Dom die schwebenden, zierlich geschnitzten Baldachine des gotischen Chorgestühls zeichnete, hielt er in jenen Jahren auf mehreren Blättern die gedrungen-schweren Formen romanischer Bauwerke fest<sup>41</sup>, deren Erlebnis ihm auf vielen Reisen eine neue Welt erschloß.

Erst an der Schwelle seines Alters findet Goethe zu einer Anschauung, von der er schon vor einem Menschenalter in Straßburg aus dem Munde Herders vernommen hatte, ohne sie damals erfassen zu können — ebensowenig wie die mit ihm gehende Zeit. Diese zeitliche Situation stimmt mit der persönlichen Goethes überein, bei dem aus einer nur dem Alter möglichen Überschau die Einsicht in jede Phase des eigenen Werdens zusammenfällt mit der Erkenntnis der Folgerichtigkeit geschichtlicher Entwicklung.

## ANMERKUNGEN

Sämtliche abgebildeten Zeichnungen gehören dem Goethe-Nationalmuseum Weimar.

- 1 Ein Corpus der Goethe-Zeichnungen wird von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar herausgegeben. Bisher erschien, bearbeitet von Gerhard Femmel, Bd. I, Leipzig 1958 (zitiert: Femmel).
- 2 Eckermann: Gespräche mit Goethe, 20. April 1825.
- 3 Gerd Wietek: Goethes Verhältnis zur Architektur. Diss. Kiel 1951 (ungedr.). Der vorliegende Beitrag ist unter Benutzung dieser Arbeit entstanden.
- 4 Femmel I, 59.
- 5 Ansicht mit dem später abgetragenen Turm und der Stadtmauer zum Main hin, auf dem einige Schiffe liegen. Um 1770. Bleistift, Tusche. 123 x 175. Inv. Nr. 26.
- 6 Goethe: Von deutscher Baukunst. XXXVII, S. 139 ff. (Sämtliche Goethe-Zitate nach der Weimarer Ausgabe (Sophienausgabe), 143 Bände, Weimar 1887—1919).
- 7 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1771.
- 8 Goethe: Von deutscher Baukunst a. a. O.
- 9 vgl. Ernst Beutler: Von deutscher Baukunst. In: Goethe 6, 1941, S. 232 ff.
- 10 Goethe: Von deutscher Baukunst a. a. O.
- 11 Goethe: Nach Falconet und über Falconet (1775). XXXVII, S. 316.
- 12 vgl. Joseph August Beringer: Goethe und der Mannheimer Antikensaal. In: Goethe-Jb. 28, 1907, S. 150 ff.
- 13 Femmel I, 142.
- 14 Femmel I, 211.
- 15 Datiert 1776. Bleistift, Tusche. 203 x 321. Inv. Nr. 1286.
- 16 vgl. Willi Drost: Goethe als Zeichner. Potsdam (1932).
- 17 Datiert 13. 9. 1779. Bleistift, Tusche, Sepia. 157 x 205. Inv. Nr. 1302.
- 18 Goethe: Tagebuch vom 15. Dezember 1778.
- 19 Die letzte am vollständigsten mit Goethes Zeichnungen illustrierte Ausgabe der Italienischen Reise, hrsg. von George von Graevenitz, 3 Bde., Berlin 1944. — Die daneben wichtigste illustrierte Einzelausgabe wurde vom Goethe-Nationalmuseum Weimar herausgegeben und erschien 1925 im Insel-Verlag. — Eine während des letzten Krieges geplante deutsch-italienische Gemeinschaftsausgabe kam nicht zustande.
- 20 vgl. Max Wegner: Goethes Anschauung antiker Kunst. Berlin 1949.
- 21 Datiert 1786. Bleistift, Feder mit Tusche. 110 x 185. Inv. Nr. 1958.
- 22 Vermutlich in Italien entstanden. Bleistift, Feder mit Tusche. 220 x 333. Inv. Nr. 1441.
- 23 Diese Theorie wurde besonders von dem deutschen Kunstgelehrten Aloys Hirt (1759—1839) vertreten, mit dem Goethe in Rom zusammentraf.
- 24 Datiert 17. 8. 1787. Feder mit Tusche. 102 x 142. Inv. Nr. 186.
- 25 Goethe im Tagebuch vom 18. August 1787: „Ich lege Dir eine solche Skizze von gestern abend bei. Es ist die ungefähre Idee, wenn man von hinten das Capitol heraufkommt“. — vgl. die Besprechung von Paul Stöcklein, in: Goethe-Kalender 1943, S. 28 ff.
- 26 Abb. u. a. bei Hans Wahl: Handzeichnungen von Goethe. Leipzig 1940, Nr. 17.
- 27 Datiert 1787. Feder mit Sepia. 70 x 223. Inv. Nr. 1957.
- 28 Goethe im Tagebuch vom 18. August 1787: „Besonders habe ich in der Perspektive manches gelernt. Verschaffelt, ein Sohn des Mannheimer Direktors, hat diese Lehre recht durchgedacht und teilt mir seine Kunststücke mit. Auch sind einige Mondscheine aufs Brett gekommen und ausgetuscht worden, nebst einigen anderen Ideen, die fast zu toll sind, als daß man sie mitteilen sollte...“
- 29 Datiert November 1787. Bleistift, Feder mit Sepia. 205 x 276. Inv. Nr. 508.
- 30 Der französische Architekt Cassas (1756—1827) hatte nach alten Bauwerken des Vorderen Orients eine Reihe von Zeichnungen geschaffen, die Goethe in Rom zu sehen bekam und die er ausführlich beschrieb. Ein Teil dieser Zeichnungen in dem unvollendet gebliebenen Werk: Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie... Paris 1799. — Von der Zeichnung einer Pyramide mit an jeder Seite vorspringenden Hallen und danebenstehenden Obelisken sagt Goethe: „Es ist diese Zeichnung die ungeheuerste Architekturidee, die ich zeitlebens gesehen, und ich glaube nicht, daß man weiter kann“ (XXXII, S. 87).
- 31 Goethe an Meyer 30. 12. 1795. Brief X, S. 360.

- 32 Über seine Mitwirkung am Weimarer Schloßbau sagte Goethe später zu Eckermann: „Der Weimarische Schloßbau hat mich vor allem gefördert. Ich mußte mit einwirken und war sogar in dem Fall, Gesimse zeichnen zu müssen. Ich tat es den Leuten von Metier gewissermaßen zuvor, weil ich ihnen in der Intention überlegen war“ (a. a. O.: 12. Februar 1829). — vgl. Adolph Doebber: Das Schloß in Weimar. Jena 1911.
- 33 Adolph Doebber: Weimar und Lauchstädt, eine theaterbaugeschichtliche Studie. Berlin 1908.
- 34 Unter Goethes Handzeichnungen befinden sich auch mehrere Entwürfe für Theaterdekorationen.
- 35 vgl. Alfred Jericke: Goethe und sein Haus am Frauenplan. Weimar 1959.
- 36 Entstanden 1792. Feder mit Sepia, Tuschlavierung. 170 x 141. Inv. Nr. 2221.
- 37 Eine weitere Entwurfsskizze zum Treppenhaus Goethes, die den Blick von oben zum Zwischengeschoß darstellt, ebenfalls im Goethe-Nationalmuseum Weimar.
- 38 Eckermann, a. a. O.: 24. September 1827.
- 39 Veröffentlicht von Carl Ruland in den Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 3, 1888.
- 40 Datiert August 1810. Bleistift (gelöscht), Feder mit Tusche, Sepialavierung. 210 x 346. Inv. Nr. 2013.
- 41 Mehrere Goethe-Zeichnungen mit Basen und Kapitellen romanischer Säulen befinden sich ebenfalls im Goethe-Nationalmuseum Weimar.