

## DIE SCHÖNHEIT DER RUINE

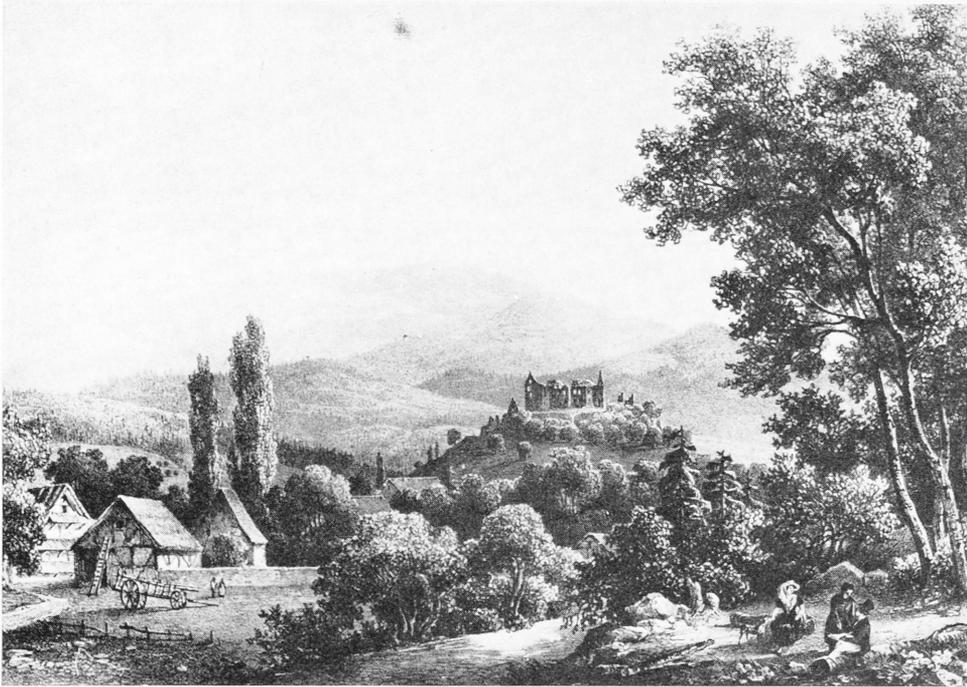


Abb. 1. Hochburg, aus: Maximilian von Ring, *Malerische Ansichten der Ritterburgen Deutschlands. Das Großherzogthum Baden.* Paris 1829 (Lithographie)

*Im Walde spazierengegangen. Ein Wall vor 1000 v. Chr.: ich liebe nur die von Geschichte und Phantasie durchsetzte Natur.*  
Ludwig Marcuse

Der Oberamtmann Johann Georg Schlosser und seine Frau Cornelia, die eine geborene Goethe und eine Schwester des Dichters war, müssen — in dem badischen Städtchen Emmendingen, in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts — wohl gute Gastgeber gewesen sein; denn mit dem berühmten Schwager und Bruder, oder auch ohne ihn, hielten wirklich alle, die in jenen Jahren literarischen Rang und Namen hatten, oft und gern bei ihnen Einkehr. Ihr Gästebuch böte ein vollständiges Verzeichnis derer, die als „Sturm und Drang“ in die deutsche Literaturgeschichte eingegangen sind<sup>1)</sup>.

Es findet sich unter den Besuchern auch der vielleicht exemplarischste und repräsentativste Vertreter dieser nicht nur literarischen Aufbruchsbewegung, der Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz<sup>2)</sup>; und unter dessen Schriften eine, die, bisher kaum beachtet, von diesen Besuchen das deutlichste Zeugnis ablegt: sie heißt: „Das Hochburger Schloß“<sup>3)</sup>.

Der Titel verweist auf die — Hochburg oder Hachberg genannte, unweit von Emmendingen gelegene — größte Burgruine des badischen Oberlandes; ihre wechselvolle, überaus verwickelte Baugeschichte reicht vom 11. bis zum 17. Jahrhundert, bis zum Jahr 1689, als die Franzosen die Sprengung der Anlage anordneten<sup>4)</sup>. Was also Lenz noch sah, waren (wie er im eingeklammerten Untertitel sagt) „Die Ruinen eines alten Raubschlosses auf einem hohen Berge im Schwarzwalde“; und darin zeigt sich schon, daß er an ihnen allererst das Ästhetische wahrnahm. Im Auge des Dichters fügten sich Bauwerk und Landschaft, Burg und Berg auf gänzlich neue Art zum Bild zusammen — doch nun ist zu lesen, was er schrieb.

„Nirgends hab' ich die Wahrheit, teurer W\*\*\*! über die wir in einsamen Abendgesprächen eins wurden, lebhafter empfunden, daß alle Kunst ewig ist, als in den Gemäuern von Hochburg. Ich weiß nicht durch was für unbekannte Gesetze der Seele mir, wenn ich auf diesen nackten Felsen herumhüpfte, Shakespeare so gerne einfällt, — wenn ich

jene abgerissene Säule wie eine Insel ihr buschichtes Haupt dem Regen und Ungewitter darbieten sehe, ich König Lear zu sehen wähne, wie er die Winde aufruft, es seinen Töchtern zu vorzutun — wie er mit seinem Narren allein da steht, der durch die äußersten Grausamkeiten des Himmels so weit getrieben wird, daß er seines Amtes vergißt und aufruft: Diese kalte Nacht wird uns alle zu Narren und Wahnwitzigen machen. Ich sehe die ganze erschütternde Gesellschaft von Unglücklichen, den Vater, der durch einen Bastard hintergangen, seinen geliebten Sohn für einen Vatermörder hält; den Sohn selbst in einen Tollhäusler verkleidet, vor dem Vater zurückbeugend, während Lear ihn zwingen will, zu bekennen, seine Töchter hätten ihm das zugezogen; den edlen Kent, der mit Lebensgefahr zurückkommt, diesem Herrn, der ihn verbannt hat, in einem Zustande zu dienen, da die ganze Natur wider ihn empört zu sein scheint — Solche Gegenstände müssen an solchem Ort erwogen werden, und sie stellen sich da von selber vor.

Die Natur zerstört Schlösser, um herrlichere Gegenstände für die Kunst hervorzubringen; und wär' es nichts weiter, als dem Geist des nachfolgenden Künstlers aus den Resten dieses großen Werkes zu ahnden übrig zu lassen. Daher das Unvollendete oft an dem Höchsten. Der Geist des Künstlers wiegt mehr als das Werk seiner Kunst“<sup>5)</sup>.

Es erübrigt sich, fortzufahren in diesem Text, der nun das, wovon er ausgegangen, völlig aus den Augen verliert, um sich für eine begeisterte Verteidigung der Shakespeareschen Dramatik zu verwenden. Dies ist (was hier nur angedeutet werden kann) reinsten Sturm und Drang: die Parteinahme für den Engländer und gegen die Franzosen, für das Wilde, Heiße, Grelle in Form und Inhalt und gegen jede dem Geordneten, Beruhigten verschriebene klassische oder klassizistische Ästhetik.

Dies ist also der Zusammenhang, in dem Goethe und Lenz (und alle Vertreter des Sturm und Drang) Shakespeare entdeckten; und in dem Goethe das Straßburger Münster, aber Lenz das Hochburger Schloß entdeckte. Das Eigenartige und Neuartige dessen, was Lenz hier vorträgt, liegt jedoch nicht so sehr darin, daß Literatur und Architektur als ein-

ander adäquat, sondern daß beide als ästhetisch — das heißt: schön — vorgestellt werden. Nicht nur wird (im einen Satz) Shakespeare auf der Hochburg und von der Hochburg beschworen, sondern auch diese selber erscheint (im andern, folgenden) mit eigener, neuer Bedeutung: „Die Natur zerstört Schlösser, um herrlichere Gegenstände für die Kunst hervorzubringen“. Noch kaum entfaltet liegt in diesem Satz mit seiner subtilen Dialektik von Kunst und Natur, Erschaffung und Vernichtung eine Idee davon, daß (und warum) eine Ruine schön sein könne.

Von der traditionellen Ästhetik wäre die Ruine, als das Produkt eines Zerstörungsprozesses, den häßlichen, nicht aber den schönen Gegenständen zugezählt worden, oder allenfalls denen, die zum bildhaften Gleichnis der Vergänglichkeit des Schönen oder der Vergänglichkeit überhaupt zu dienen vermöchten; auf barocken Bildern sind die Ruinen sämtlich mit einem unsichtbaren ‚sic transit gloria mundi‘ überschrieben. Als „So vergehn des Lebens Herrlichkeiten“ hat der Dichter Friedrich Matthisson, ein jüngerer Zeitgenosse von Lenz, das Zitat übersetzt — bezeichnenderweise in seinem Gedicht ‚Elegie. In den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben‘<sup>6)</sup>.

Noch weit übers Barock hinaus blieb die ästhetische Rezeption der Ruine derart auf diesen einen, einzigen Aspekt des ‚memento mori‘ beschränkt (und Lenz, der einen anderen angedeutet hatte, blieb ohne Echo); ein fast vergessenes Werk<sup>7)</sup> aus dem Jahre 1839 mag dafür Zeuge sein:

„Hier müssen wir auch der Ruinen von menschlichen Bauwerken Erwähnung thun, und bestimmen, ob sie zum Schönen oder Häßlichen zu rechnen sind. Ruinen sind Zerstörungen oder Trümmer menschlicher Werke; die Einheit und Ordnung ist hier aufgelöst, und der menschliche Gedanke, auf dem das Werk ruhte, ist vereitelt. Betrachten wir die Ruinen als Verstümmelung menschlicher Werke, die aus dem Geiste stammen, so müssen wir sie, wie jede Verstümmelung, als etwas Häßliches ansehen, allein diese Ansicht ist bei der Betrachtung der Ruinen nicht vorherrschend, sondern die elegische und das elegische Gefühl, daß alles Herrliche und Große, was Menschen Hände gebaut haben, der Veränderung und Zerstörung unterliegt. Die süße Wehmuth oder elegische Stimmung entsteht durch die Betrachtung der Ruinen, weil diese das Bild der Vergänglichkeit aller Herrlichkeit auf Erden darstellen, der Geist aber in seinem absoluten Bewußtseyn der Hinfälligkeit der zeitlichen Dinge sich entgegengesetzt, und über alle Zeitlichkeit und Vergänglichkeit erhaben fühlt. Ich erinnere in Beziehung auf diesen Gegenstand an Matthissons Elegie: In den Ruinen eines alten Bergschlosses; und setze die Strophe bei:

Hier, auf diesen waldumgränzten Höhen,  
Unter Trümmern der Vergangenheit,  
Wo der Vorwelt Schauer mich umwehen,  
Sey dieß Lied, o Wehmuth, dir geweiht!  
Trauernd denk’ ich, was vor grauen Jahren  
Diese morschen Ueberreste waren:

Ein bethürmtes Schloß voll Majestät,  
Auf des Berges Felsenstirn’ erhöht!“<sup>8)</sup>.

Damit (und also wieder mit Matthisson) endet jenes Werk; und gibt doch dadurch zugleich zu erkennen, daß es die Ruinen nur als recht zweifelhafte Grenzfälle seiner traditionellen Ästhetik zu würdigen vermag<sup>9)</sup>: als Gegenstände, die zwar nicht schön sind, aber schöne Gedanken und Gefühle erwecken. Daß dieselben Ruinen aber selber und an sich schön seien, und zwar anders schön oder gar schöner als die Bauten, aus denen sie hervorgegangen — das ist zuerst von Lenz im Kontext der revolutionären Ästhetik des Sturm und Drang wahrgenommen worden.

Zugrunde liegt dem, als Begründung, die erst halbbewußte Wahrnehmung, daß in der Ruine destruktive mit konstruk-

tiven, künstlerische mit natürlichen Momenten sich verbinden. Was in ihr ineinander übergreift, ist, so Lenz, ein Abbruch durch die Natur und ein Aufbau für die Kunst; oder anders: ein Abbruch künstlerischer und ein Aufbau natürlicher Elemente. Die Kunstform des Baus wird durch Natur zur Ruine umgeformt, und damit wird er zugleich verringert und vermehrt; es geht ihm etwas ab und es wächst ihm etwas zu — und dies im wahrsten Sinn des Wortes. Denn was den ästhetischen Reiz der Ruine ausmacht, ist genau jenes Ineinandergreifen von Wachstum und Zerfall, von Pflanze und Mauer; es sind (in der Sprache der Ästhetik) das Naturschöne und das Kunstschöne, deren dialektisches Widerspiel hier zur Synthese findet.

Von dem literarischen Zeugnis, das sie zitierte, hat sich die Erörterung nun weit genug entfernt, um Späteres und Näheres zitieren zu können, in dem sich deutlicher entfaltet, was aus jenem erst entfaltet werden mußte. Es handelt sich um Zeugnisse des folgenden, des 19. Jahrhunderts (wobei jedoch die gesamte Romantik mit ihrem exzessiven Ruinenkult in eben dieser Erörterung bewußt übergangen wird<sup>10)</sup>); zunächst um Karl Lebrecht Immermanns Roman ‚Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken‘<sup>11)</sup>.

Auf „einem geräumigen Wiesenplatze“, so heißt es darin, „erhob sich eine alte gotische Kirche, grün wie die Wiese. Der Jäger konnte an ihrem Anblicke sein Auge nicht ersättigen. Teils war schon die Farbe des Sandsteins, wie sie bezeichnet worden, äußerst eigen; teils aber hatte die Natur auch ihr willkürlichstes Spiel mit dem lockeren und mürben Material getrieben, und in dem reichen Pfeiler- und Schnitzwerk, an den Kanten und Ecken durch Regenschlag und Nässe ganz neue Figurationen hervorgebracht, so daß das Gebäude, wenigstens stellenweise, aussah, als sei es nicht aus des Menschen, sondern aus ihrer Hand hervorgegangen. — ‚Wie sonderbare Symbole werden oft um uns her gestellt!‘ rief der Jäger“<sup>12)</sup>. Auch diese Ruine ist eins: für die harmonische Vereinigung, wenn nicht gar Versöhnung von Natur und Mensch, Kunst, Kultur.

Auch Theodor Fontane hat dies so (und anders dessen Gegenbild) gesehen, und zwar in seinen ‚Wanderungen durch die Mark Brandenburg‘<sup>13)</sup>.

„Es ist ein trister Aufenthalt, diese Klosterkirche von Lehnin, aber ein Bild anheimelnder Schönheit tut sich vor uns auf, sobald wir aus der öden freudlosen Kirche mit ihren hohen, weißgetünchten Pfeilern ins Freie treten und nun die Szenerie der unmittelbaren Umgebung: altes und neues, Kunst und Natur auf uns wirken lassen. Innen hatten wir die nackte, nur kümmerlich bei Leben erhaltene Existenz, die trister ist als Tod und Zerstörung, draußen haben wir die ganze Poesie des Verfalls, den alten Zauber, der überall da waltet, wo die ewig junge Natur das zerbröckelte Menschenwerk liebevoll in ihren Arm nimmt. Hohe Park- und Gartenbäume, Kastanien, Pappeln, Linden, haben den ganzen Bau wie in eine grüne Riesenlaube eingesponnen, und was die Bäume am Ganzen tun, das tun hundert Sträucher an hundert einzelnen Teilen. Himbeerbüsche, von Efeuranken wunderbar durchflochten, sitzen wie ein grotesker Kopfsputz auf Säulen- und Pfeilerresten, Weinspaliere ziehen sich an der Südseite des Hauptschiffs entlang, und überall in die zerbröckelten Fundamente nestelt sich jenes bunte, rankenziehende Gestrüpp ein, das die Mitte hält zwischen Unkraut und Blumen“<sup>14)</sup>.

Soviel über Kloster Lehnin; und im Kontrast dazu, und als weiteren Beleg dafür, daß die Ruine nur als mixtum compositum der Elemente ihren ästhetischen Reiz und Rang gewinnt, noch etwas über Kloster Chorin:

„Leider geht dieser baulich schönen Ruine das eigentlich Malerische ab. Ruinen, wenn sie nicht bloß, als nähme man ein Inventarium auf, nach Pfeiler- und Fensterzahl beschrieben werden sollen, müssen zugleich ein Landschafts- oder

auch ein Genrebild sein. In einem oder im andern, am besten in der Zusammenwirkung beider wurzelt ihre Poesie<sup>15)</sup>. Und damit sei's genug der — ohnehin eher zufälligen — literarischen Belege, die immer ihre selbe These illustrierten, derzufolge die Ruine als ästhetisches Objekt und als Objekt der Ästhetik sich wesentlich durch die Rückkehr des Gebauten ins Gewachsene konstituiere. Und das hochbedeutende Wort von der Rückkehr oder Heimkehr, dessen Bedeutung noch zu zeigen sein wird, kann hier nun mit um so größerem Recht gesprochen werden, als man ja einst und erst einmal das Menschenwerk der Naturwelt (und seine Materialien den ihren) hatte abgewinnen müssen. Wenn endlich die Burg wieder dem Berg gleicht, auf dem und aus dem sie gebaut wurde, ist die Harmonie des Bildes vollendet.

Schon einmal, aber erst ein einziges Mal ist dieses Thema aufgefaßt und diese These aufgestellt worden: von Georg Simmel in seinem Essay über ‚Die Ruine‘<sup>16)</sup>, aus welchem hier (zumal der Autor und sein Werk zu Unrecht etwas ins Abseits geraten sind) einiges erinnert werden soll, freilich ohne daß er damit in seiner ganzen Weite und Tiefe ausgemessen wäre. Zitiert wird somit der philosophisch abstrakte Begriff zum Beschluß der literarisch konkreten Bilder; zum und als Schluß, der den Anfang in ein helleres Licht rücken wird.

Simmel also erkannte die Bedeutung der Ruine darin, „daß in das Verschwundene und Zerstörte des Kunstwerks andere Kräfte und Formen, die der Natur, nachgewachsen sind und so aus dem, was noch von Kunst in ihr lebt und dem, was schon von Natur in ihr lebt, ein neues Ganzes, eine charakteristische Einheit geworden ist“<sup>17)</sup>. „Anders ausgedrückt, ist es der Reiz der Ruine, daß hier ein Menschenwerk schließlich wie ein Naturprodukt empfunden wird“<sup>18)</sup>. „Die Natur hat das Kunstwerk zum Material ihrer Formung gemacht, wie vorher die Kunst sich der Natur als ihres Stoffes bedient hatte“<sup>19)</sup>. „Daß die Vergewaltigung des menschlichen Willenswerkes durch die Naturgewalt aber überhaupt ästhetisch wirken kann, hat zur Voraussetzung, daß an dieses Werk, so sehr es vom Geiste geformt ist, ein Rechtsanspruch der bloßen Natur doch niemals ganz erloschen ist. Seinem Stoffe, seiner Gegebenheit nach ist es immer Natur geblieben, und wenn diese nun ganz wieder Herr darüber wird, so vollstreckt sie damit nur ein Recht, das bis dahin gerubt hatte, auf das sie aber sozusagen niemals verzichtet“<sup>20)</sup>.

„Jener Charakter der Heimkehr ist nur wie eine Deutung des Friedens, dessen Stimmung um die Ruine liegt — die neben der andern steht: daß jene beiden Weltpotenzen, das Aufwärtstreben und das Abwärtssinken, in ihr zu einem ruhenden Bild rein naturhaften Daseins zusammenwirken. Diesen Frieden ausdrückend ordnet sich die Ruine der umgebenden Landschaft einheitlich, und wie Baum und Stein mit ihr verwachsen, ein, während der Palast, die Villa und selbst das Bauernhaus, noch wo sie sich am besten der Stimmung ihrer Landschaft fügen, immer einer andern Ordnung der Dinge entstammen und mit der der Natur nur wie nachträglich zusammengehen. An dem sehr alten Gebäude im freien Lande, ganz aber erst an der Ruine, bemerkt man oft eine eigentümliche koloristische Gleichheit mit den Tönen des Bodens um sie herum. Die Ursache muß irgendwie der analog sein, die auch den Reiz alter Stoffe ausmacht, so heterogen ihre Farben im frischen Zustande waren: die langen gemeinsamen Schicksale, Trockenheit und Feuchtigkeit, Hitze und Kälte, äußere Reibung und innere Zermürbung, Jahrhunderte hindurch sie alle treffend, haben eine Einheitlichkeit der Tönung, eine Reduktion auf den gleichen koloristischen Generalnennen mit sich gebracht, die kein neuer Stoff imitieren kann. Ungefähr so müssen die Einflüsse von Regen und Sonnenschein, Vegetationsansatz, Hitze und Kälte das ihnen überlassene Gebäude dem Farbenton des denselben Schicksalen überlassenen Landes angeähnlicht haben: sie haben sein ehemaliges gegensätzliches Sichherausheben in die friedliche Einheit des Dazugehörens gesenkt“<sup>21)</sup>.

Diese Sätze (die jedoch nur einen kleinen Eindruck von jenem Aufsatz zu vermitteln vermögen) wirken wie ein nachträgliches Kommentar zu den vorangegangenen — auch zu denen von und über Lenz. Denn das ästhetische als zugleich politische Programm, zu dem er und seine Zeit begeistert sich bekannten, läßt sich zu einem einzigen Begriff verdichten, welcher heißt: Natürlichkeit<sup>22)</sup>. Und er ist es auch, der den Kreis nun schließt und selbst noch die zitierte Abhandlung von Lenz zu einem Ganzen rundet, indem er die Begeisterung für Shakespeare (der nämlich allgemein als natürlichster aller Dichter empfunden wurde<sup>23)</sup>) mit der für die Ruine bruchlos zusammenschließt. Hinter diesem Enthusiasmus für alles, was jenen Begriff zu verbildlichen schien, stand mit ungeheurer Autorität der Name und das Wort Rousseaus, des „Genfer Philosophen“<sup>24)</sup> — so, und mit Lob,

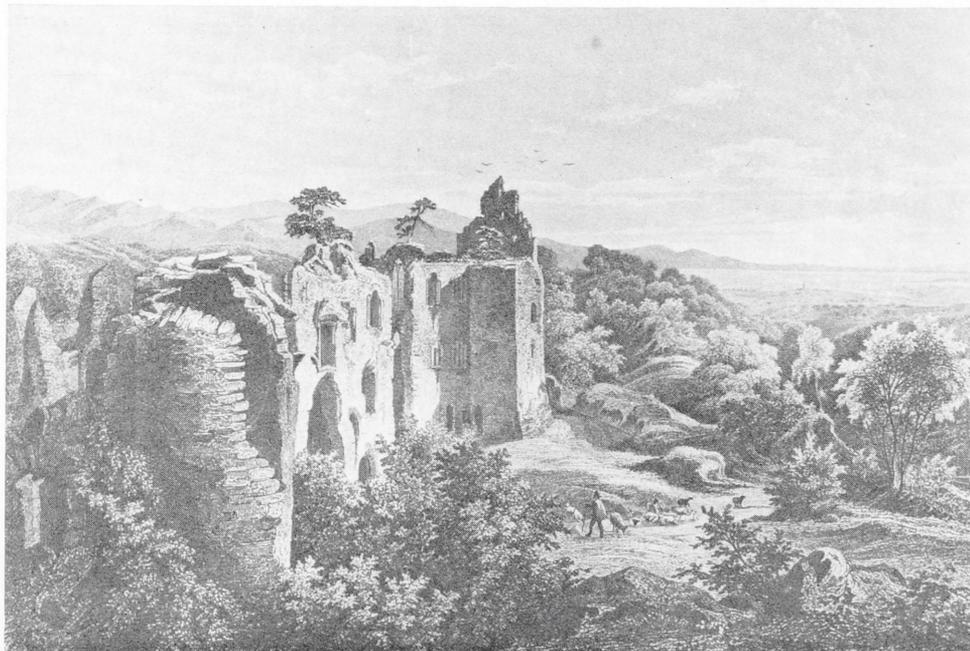


Abb. 2. Hochburg, aus: Eugen Huhn, Das Großherzogthum Baden in malerischen Original-Ansichten. Darmstadt 1850 (Stahlstich)

nennt ihn Lenz in einer Fußnote zu seiner Abhandlung, eben der zitierten. Und von allen mit jenem Namen verbundenen Worten ist es das berühmte ‚Retour à la nature‘, das ‚Zurück zur Natur‘, das wie nirgendwo sonst in der Ruine sich zu verwirklichen beginnt; als ein ästhetischer, der Ästhetik zugehöriger Gegenstand erscheint sie so, wenn auch erst dunkel, nicht zufällig gerade bei Lenz, der wie kaum einer sonst in seinen Werken den Bruch zwischen dem Menschen und der Natur beschrieben hat. Als ein utopisches Zeichen verspricht die Ruine die Aufhebung von Entfremdung, oder: daß das Menschliche und das Natürliche einst einmal wieder sich versöhnen lassen.

Postscriptum. Es hat diese Untersuchung diesen Aspekt vielleicht überschätzt, aber dafür einen anderen gewiß unterschätzt, der sich aus dem (selber unvollkommenen) Lenz-Satz ergibt: „*Daber das Unvollendete oft an dem Höchsten.*“ Hier hat Lenz die künstlerische Phantasie nicht nur des Produzenten, sondern auch des Rezipienten in ihr ästhetisches Recht gesetzt, als eine Phantasie der Ergänzung, in welcher das, was ein Ganzes war, wieder ein Ganzes wird — und oft ein schöneres (wofür das romantische Bild der Burg den unwiderleglichen Beweis lieferte). Und ihr ästhetisches Recht, ja Heimatrecht bekommen hier zugleich die Ruine, der Torso, das Fragment; das noch nicht Ganze und das nicht mehr Ganze; alles Unvollendete: das so Gebliebene, das so Gewordene, sogar das so Gewollte. Auguste Rodin, der sich an den antiken Torsi bildete und selbst die ersten modernen Torsi bildete, hat gesagt: „Schöner als eine schöne Sache ist die Ruine einer schönen Sache“<sup>25</sup>).

Dr. Johannes Werner, Freiburg i. B.

## Anmerkungen

- 1) Vgl. *Gustav Adolf Müller*, Goethe-Erinnerungen in Emmendingen. Neues und Altes in kurzer Zusammenfassung. Leipzig-Gohlis 1909.
- 2) Vgl. ebda. S. 35—85 (auf die Literatur über Lenz, sein Werk und seine Zeit kann im thematischen Rahmen dieses Aufsatzes natürlich nicht einzeln eingegangen werden).
- 3) In: *J. M. R. L.*, Gesammelte Schriften Bd. 4 (= Schriften in Prosa). Hrsg. von Franz Blei. München und Leipzig 1910, S. 227—235.
- 4) Vgl. *Christ. Phil. Herbst*, Die Burg Hachberg im Breisgau, hauptsächlich vom sechzehnten Jahrhundert an. Beschreibung und Geschichte aus urkundlichen Quellen. Karlsruhe 1851; *J. Naeher / H. Maurer*, Die Alt-Badischen Burgen und Schlösser des Breisgaues. Beiträge zur Landeskunde. Emmendingen 1884, S. 1—21; *Roland Eisenlohr*, Die Veste Hachberg bei Emmendingen (Ein deutsches Schicksalsbild), in: *Die Pyramide* 43/1933, S. 170—171; *Wilhelm Geiler*, Rund um die Hochburg, in: *Mein Heimatland* 25 (1938), S. 65—74.
- 5) *Lenz*, a.a.O. S. 227 f.
- 6) *Friedrich von Matthisson*, Gedichte. 15. Aufl. Zürich 1851, S. 71—76; hier S. 75. — Vgl. dazu *Georg Büchmann*, Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes Bd. 2. Stuttgart 1967, S. 611.
- 7) *G. M. Dursch*, Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen, auf dem christlichen Standpunkte dargestellt. Stuttgart und Tübingen 1839.
- 8) Ebda. S. 435 f.
- 9) Das Dilemma zeigt sich nicht nur darin, wo dieser Abschnitt im Buch, sondern auch, wo er in dessen Systematik erscheint: nämlich in der Rubrik ‚Das Häßliche in der organischen Na-

tur‘: also offensichtlich, und gewiß aus Verlegenheit, ganz am falschen Platz; und in der sonst so umfassenden Hegelschen Ästhetik ist, als Ausdruck derselben Verlegenheit, von der Ruine gleich gar nicht die Rede.

- 10) Vgl. *Reinhard Haferkorn*, Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts (= Leipziger Beiträge zur englischen Philologie 4). Leipzig 1924; *Hans-Herbert Stoldt*, Die Geschichte der Ruinenpoesie in der Romantik. (Diss.phil.) Kiel 1925. — Beide Arbeiten, mit denen die hier vorliegende nicht konkurrieren will noch kann, kommen darin überein, daß an der Ruine fast immer nur der Reiz des Vergänglichen oder des Unheimlichen wahrgenommen wurde, in welchem gleichwohl schon der Anteil der Architektur mit dem der Natur sich vermischt; denn diese macht den Bau durch ihr Werden um so vergänglicher, durch ihre Wesen um so unheimlicher; wobei letzteres an die von Eulen und Fledermäusen nächtlich durchspukten Szenerien der (noch immer virulenten) Schauerromantik denken läßt, ersteres ans Barock, und keins an die im Sturm und Drang von Lenz erahnte, eigentliche Ästhetik der Ruine. Freilich wäre auch, was sich hier nicht weiter ausführen läßt, der vielfältigen Verbindungen zu gedenken, die vom Barock — via Sturm und Drang — zur Romantik führen, und dabei besonders der Tatsache, daß die Parks des 18. Jahrhunderts, wie etwa der von Schwetzingen, sich mit einer ‚künstlichen Ruine‘ (ein Paradoxon!) zu schmücken lieben. — Zum Barock vgl. abschließend: *Walter Benjamin*, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt/M 1969, S. 197—203.

11) Hrsg. von Gustav Konrad. Frechen 1968.

12) Ebda. S. 170.

13) München 1969.

14) Ebda. S. 243 f.

15) Ebda. S. 254.

16) In: *G. S.*, Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. 2. Aufl. Leipzig 1919, S. 125—133.

17) Ebda. S. 126 f.

18) Ebda. S. 127.

19) Ebda. S. 128.

20) Ebda. S. 129.

21) Ebda. S. 130.

22) Vgl. *Leo Balet / E. Gerhard*, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Hrsg. und eingeleitet von Gert Mattenklott. Frankfurt/M—Berlin—Wien 1973, S. 394—490.

23) Ebda. S. 454—461.

24) *Lenz*, a.a.O. S. 229.

25) Zit. nach: *Joseph Gantner*, Rodin und Michelangelo. Wien 1953, S. 18; vgl. auch: *J. A. Schmoll gen. Eisenwerth* (Hrsg.), Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium. Bern und München 1959; *Eduard Trier*, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Berlin 1971, S. 115—119. — Wieder anders wirkt die Phantasie dann mit, wenn sie nicht nur ergänzt, sondern auch belebt; wenn sie (genau wie Matthissons Elegie es tut) als historische sich ausmalt, welches Leben in der Ruine sich abspielte, als diese noch keine war. Doch ist gerade das Leben auf den Burgen von solcher Historienmalerei stets mit zu viel Licht und zu wenig Schatten dargestellt, also falsch idealisiert worden: „*Jeder Ritter war zu jener Zeit im Bereiche seines Besitzes ein kleiner König oder Kaiser, und in seiner Burg vereinigte sich Alles, was das menschliche Leben veredeln und verschönern, und einen würdigern und edleren Lebensgenuß verschaffen kann; daher erschien der Ritter auf seiner Burg als die Blüte der irdischen Macht und Schönheit seiner Zeit*“ (*Dursch*, a.a.O. S. 266; vgl. dazu und dagegen: *Johannes Werner*, Das Leben auf den Burgen. Sozialgeschichtliche Korrekturen am Bild der mittelalterlichen Feudalität, in: *Burgen und Schlösser* 1/1973, S. 2—4).

Genealogisches Handbuch des Adels  
Deutsches Geschlechterbuch  
Archiv für Sippenforschung  
Vordrucke für die Familienforschung



**C. A. Starke Verlag**

6250 Limburg/Lahn, Postfach 310

Gegründet 1847 in Görlitz, dort 1946 vernichtet; 1950 in Glücksburg wiederaufgerichtet, 1958 nach Limburg/Lahn umgesiedelt