

Stahlbetonteile von Decken, Balken, Fenster- und Türgewänden: Stahlbeton, steinmetzmäßig bearbeitet.

Dachkonstruktion: über Betondecken zweischalig belüftete Kiespappdächer.

Heizung: Olwarmwasserheizung

Wandbekleidungen: Brausebäder, WC-Räume, Wirtschaftsräume, weiße Wandplatten.

Fußböden: Bäder, WC-Räume, Wirtschaftsräume: Steinzeugplatten, rot.

Halle und Flur Erdgeschoß: rote Tonplatten.

Gästezimmer, Büro, Treppe und Flur im Obergeschoß mit Auslegeteppichen.

Fensterkonstruktionen: feststehend in schwarz elox. Leichtmetall, Isolierverglasung.

Treppe: feuerbeständig in Stahl (schwarz), nur Trittstufen, mit Teppich bespannt.

Empfang: Eiche (schwarz).

Gästezimmer: Einrichtung und Wandelemente in Holz: Kirsche, Pflaume, Apfel, Birne und Nuß, Schleiflack, rot, grün, gelb und blau, Wände und Decken sonst weiß.

Windfangtüren: Sekurit-Nurglastüren; Griffe: Messing, poliert.

#### Baumfang Gästehaus:

Umbauter Raum: 2 200 m<sup>3</sup>

Fensterkonstruktionen mit Isolierverglasung: 190 m<sup>2</sup>

Anzahl der Zimmer: 13 und 1 Appartement, zusammen 23 Betten.

Dr. Edgar Baum

## Die Burg als dichterisches Motiv bei Goethe

Wer einmal Ausschau danach hält, welche Rolle die Burg als Motiv in unserer Dichtung spielt, der findet sich bald überrascht von einer unerwarteten Fülle. Wir begegnen der Burg als literarischem Objekt in allen Epochen der deutschen Dichtung, angefangen bei den ältesten Denkmälern bis in unsere Gegenwart. Und auch ihre dichterische Bedeutung reicht schon in frühester Zeit von der äußeren Funktion als Raum des dargestellten Geschehens bis zum vergeistigten Symbol.

Man vergegenwärtige sich etwa den Bildschatz der mittelalterlichen Dichtung. Die Burg gehört in dieser Zeit, als sie noch wirklicher Lebensraum ist, zu den beliebtesten Themen. In ihrem Bild wird vor allem immer wieder die Idee der Minne dargestellt. Dies geschieht keineswegs erst in dem spätmittelalterlichen sogenannten geblühten Stil der Allegorien, in denen das Bild der Burg zu der berühmten Allegorie der „Minneburg“ ausgebildet wird. Schon in den Bildern des reinen Minnegesangs begegnet uns diese Symbolik. Zumal bei den späteren Sängern, etwa des schwäbischen Kreises, treten die Themen des Burgbereiches, Burgbeschreibung, -belagerung usw. in ihrer Vielfalt hervor. Erinnert sei hier nur an die so viel umstrittenen und wohl nie völlig ausdeutbaren Symbolwerte der Gralsburg des Wolfram von Eschenbach.

Aber auch in der Literatur der Gegenwart begegnet uns die Burg als dichterisches Motiv, und wiederum gesteigert bis zum Sinnbild. Spezifische Existenzfragen unserer Zeit erscheinen in ihm künstlerisch veranschaulicht. So etwa erscheint die Burg als eine besondere Art Freiheitssymbol — sei es als Ort für das selbstgewählte Asyl des Outsiders, dieser für die moderne Gesellschaftsform so charakteristischen Einsiedlergestalt, sei es als Zufluchtsort des Emigranten, einer ebenso typisch gewordenen Gestalt unserer Zeit. Um hier ein Beispiel zu nennen, könnte man auf das Werk Stefan Andres' hinweisen. Das Motiv der Burg und des Berges durchzieht seine Dichtungen als eine Art Leitmotiv, ganz in der angedeuteten Funktion als Sinnbild der einsamen Wohnens und Lebens. Und in der Tat kommt in seinem Werk der Gestalt des Außenseiters und Einzelgängers — in allen ihren Variationen vom idealistischen Armutsapostel bis zum radikalen Empörer gegen die Gesellschaft — erhöhte Bedeutung zu.

Es verwundert nicht, wenn wir auch in der Dichtung Goethes unserem Motiv eine so besondere und hervorragende Stellung eingeräumt finden: Im Götzdrama, im Faust, und in der späten, ganz zum Symbol aufgelösten „Novelle“.

Im Frühwerk des Götz-Schauspiels ist die Burg zwar historisch bedingter Handlungsort, gleichwohl aber bedeutet die Erwähnung ihres Bereiches als Spielraum des Sturm- und Drangdramas, ihre dichterische Darstellung als Lebenskreis des Sturm- und Drang-Helden eine besondere Erhebung in die Symbolwelt.

Diese Art der Verklärung der Burg ist eine der großen Leistungen dieses Schauspiels für die deutsche Geistesgeschichte und gehört zu seinen ständig aktuellen Wirkungen. Etwas von der Begeisterung, die beim Erscheinen dieser Dichtung die Zeitgenossen, besonders die junge Generation, erfüllte, und wie sie uns in zahlreichen Zeugnissen überliefert ist, erfaßt auch die nachfolgenden Generationen immer wieder.

Fausts Ritterburg. — Der zweite Teil des Faust bringt das Burgmotiv im sogenannten Helena-Akt („Innerer Burghof, umgeben von reichen phantastischen Gebäuden des Mittelalters“). Goethe nannte diesen Akt, den er bereits vor Vollendung des Zweiten Teils selbständig unter dem Titel ‚Helena‘ veröffentlicht hatte, ein „klassisch-romantisch-phantasmagorisches Zwischenspiel des Faust“. Das Burgthema erscheint hier als völlig frei gewählter Vorwurf, weder von der Tradition noch vom Sagenmotiv her bedingt. Goethe benutzt ein Geschichtsmotiv: Nordische Kreuzritter errichteten sich im Mittelalter im Peloponnes Burgen und Wehrbauten, um dort in selbstgeschaffenen Herrsbereichen oder als kaiserliche Lehnsträger zu regieren.

Diese Motivwahl bedeutet einen wundervollen Kunstgriff, um das Problem, das sich in diesem Akt auch für die Raummorphologie stellte, zu bewältigen. Die Ritterburg ist der Ort der Begegnung zwischen Faust und Helena, der Treffpunkt also zweier Welten. Griechisches Altertum und deutsches Mittelalter, der antike und der moderne Geist — in Goethes Sprache ausgedrückt: der ‚klassische‘ und der ‚romantische‘ Geist — verbinden sich in diesem szenischen Bild, das damit in hohem Grade symbolhaltig wird. Beide der sich begegnenden Gestalten aber bleiben in diesem geheimnisvollen Bild in einer wundersamen Art der Bindung in ihren Bereichen eingesponnen: Die antike Heldin bleibt in ihrem Vaterlande (die Faustsage führt sie in die deutsche Wohnung des Zaubergelehrten), und Faust, der Repräsentant des neuen Abendländers, bleibt in seiner Zeit, in der abendländisch-mittelalterlichen Welt, die sich im Bild der Burg darstellt. Mit der Ritterburg wird darüberhinaus zugleich das Heldisch-Kämpferische des „faustischen Mittelalters“ (Alewyn) symbolisch zur Schau gebracht. Faust erscheint als Burgherr, als der Herrscherliche — wenn auch trotzdem noch strebend und suchend —, als der Schutzgewährende, der den Fliehenden Rettung bedeutet.

Merkwürdigerweise wird das Loblied auf die Ritterburg Fausts von der mephistophelischen Seite aus gesprochen, aus dem Munde Phorkyas-Mephistos, der Gegenspielerin Helenas: „Und seine Burg! Die solltet Ihr mit Augen sehn! Das ist was anderes...“ Aber Mephisto ist eben derjenige, dem der Zugang zum Reich der Antike verschlossen bleibt.

Interessant ist es, wie Goethe in der dargestellten preisenden Burgbeschreibung den gotischen Baustil als solchen verherrlicht. Er setzt ihn ab gegen das Zyklopische der antiken Wehrbauten, gegen „das rohe Mauerwerk, das eure Väter, mir nichts dir nichts, aufgewälzt“. „Dort hingegen, dort ist alles . . . regelhaft . . . himmelan sie strebt empor“ usw. Die gleichen Themen klingen auch auf beim Lob des Rittersaales in der kaiserlichen Pfalz im ersten Akt. Vom „Geisterhebenden“ dieser Bauformen ist die Rede: „Spitzböiger Zenit erhebt den Geist, Solch ein Gebäu' erbaut uns allermeist“. Sie sind, um es mit veränderter Blickrichtung noch einmal zu sagen, Architektursymbol für den Geist des Faust-Menschen, für sein unendliches Streben: „Schmalpfeiler lieb' ich, strebend, grenzenlos.“ Wir werden unmittelbar an die Verherrlichung der Gotik im Straßburger Münster durch den jungen Goethe erinnert. Und auch hier im Faust II liegen kunstgeschichtliche Studien und Erlebnisse des Dichters zugrunde. Goethe bekennt selbst, daß er zum deutschen Mittelalter eine neue Beziehung gewonnen habe durch die Beschäftigung mit dessen Kunstwerken, zumal dem Dom in Köln. Und so geschieht ja auch die Verbindung des rein in der antiken Welt verbleibenden Helenafragments von 1800 mit der mittelalterlich-modernen Welt erst ein Vierteljahrhundert später, nach diesen Kunsterlebnissen.

Aber der gotische Baustil der Ritterburg vertritt noch ein anderes. Das verherrlichende Lob aus dem Munde des Teufels — in den Skizzen nennt Goethe es ein „lüsternes Beschreiben“ — soll Helena in den gotischen Raum herüberziehen. Die Griechin soll durch die Schilderung — und durch andere Listen mehr — aus ihrer antiken Welt herausgerissen werden, hinüber in Faust's Zeit, d. h. in die neue, moderne Zeit. Der Burgbereich versinnlicht diese neuzeitliche Epoche. So wird denn das Lob unversehens verwoben mit verstecktem Spott gegen bestimmte Züge des Modernen, gegen das Regelhafte, gegen die Spiegelglätte und das Starre („Ist alles . . . regelhaft . . . So starr, so wohl in Fugen, spiegelglatt wie Stahl. Zu klettern hier, ja selbst der Gedanke gleitet ab“ (9023 f).

Dieses verwunderliche Sich-Durchdringen von lobender und negativer Auffassung wird noch auffallender, wenn man die übrigen Lesarten, die sog. Paralipomena, zum Vergleich mit heranzieht. Es heißt dort in einer der kurzen, stichwortartigen Planskizzen Goethes: „Ist alles nett und stark zugleich und groß. An solchen Wänden steilig auch der Gedanke gleitet ab. Und innerlich so würzig als ergötzlich. Hofmann Säulen Bogen“, etc. Eine andere Skizze stellt „Rittertum Galanterie“ unmittelbar zusammen. Scheinbar sich Widersprechendes wird also vereint: ‚nett‘ und zugleich ‚stark und groß‘ — ‚würdig‘ und zugleich ‚ergötzlich‘ — ‚Rittertum‘ und ‚Galanterie‘. So enträtseln sich auch die seltsamen Burgcharakterisierungen durch den Chor der Jungfrauen, der Helena begleitet: „Labyrinth der wundersam aus vielen eingewordenen Burg“; oder, in einer Skizze dazu: „Der zerstückelt-eingewordenen Burg“.

Die Darstellung der gotischen Burg als Symbol für Weltlichkeit, Verweltlichung, Verlust des Ursprünglichen erscheint zunächst recht verwunderlich, zumal ja im Sturm- und Drang-Drama Goethes die mittelalterliche Burg Sinnbild des Urwüchsigen ist. Der Widerspruch löst sich aber sofort. Denn auch im Götzdrama ist die dargestellte Zeit des 16. Jahrhunderts, die gotische Zeit, Sinnbild einer verderbten Zeit. „Es kommen die Zeiten des Betrugs . . . Die Nichtwürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen“ lauten die bekannten Worte des Götz. Hinter dieser Stellung Goethes zum 16. Jahrhundert steht die von Herder begünstigte Kritik des Stürmers und Drängers an dem eignen Jahrhundert. Die Götzenburg ist der aus einer verfallenden Zeit herausgehobene Ort, wo sich das freie Leben eine letzte Insel zu bewahren sucht. Im Faust hat sich das Burgmotiv also sozusagen nur dahin verschoben, daß es in einem bestimmten Grade selbst Zeichen für die Zeit wird.

Die Faustforschung hat sich lange an der rätselvollen Burgsymbolik des ‚Helena-Dramas‘ versucht, ohne zu einer recht befriedigenden Lösung zu kommen. So wurde etwa noch vor nicht allzu vielen Jahren Helena lediglich als die Verführerin für Faust angesehen. Erst in jüngster Zeit ist es gelungen, den Bedeutungsgehalt in seiner ganzen Tiefe dem Blick zu öffnen.

Der Gegensatz von Antike und neuer Zeit, der im Bild der Begegnung von Faust und Helena zur Einheit aufgelöst werden soll, ist von Goethe als eine der Grunderfahrungen, die ihn immer wieder bewegten, vielfach ausgesprochen worden. Die Antike — und das bedeutet Ursprünglichkeit, naives Erleben — besaß noch den Reichtum des Wunderbaren und des Märchenhaften; der Sinn der Alten war dem „Wunderlichen, Wunderbaren“ voll geöffnet; Götter und Heroen waren eine „Realität“, Für diesen verlorenen Reichtum, den die Spätzeit sich verspielt hat durch ihre verhängnisvolle Sucht, alles Sinnliche zu vergeistigen, durch ihr „leidiges Transzendieren“, wie es in Goethes klarer Ausdrucksweise heißt, für diesen Verlust also suchte der Dichter den notwendigen ‚Ersatz‘.

Denn für Goethe ist es eine allgemeine Kunstforderung, die auch und gerade für die Moderne gilt, daß sie sinnlich gestalte; so verlangt er von der neuen Dichtung, daß „die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale . . . an die sinnliche herangebracht werde; wobei denn für die Moderne eine besondere Schwierigkeit entsteht, weil wir für die Wundergeschöpfe . . . der Alten, so sehr es zu wünschen wäre, nicht leicht Ersatz finden“. Doch der Dichter weist auf einen Ausweg hin; er erkennt, was für uns Spätlebenden noch möglich ist: Idealisierung, Verklärung, innerliches Würdigmachen („innerlich würdig“ heißt es von der gotischen Form der Ritterburg), so wie wir es in seinen Dichtungen in so wundervoller Weise erfüllt sehen, in der Verklärung seiner tragischen Romangestalten, in dem versöhnenden Abschluß seiner Dramen und in ähnlicher Art mehr.

Die Stammburg. — Von ganz anderer Art ist die Gestaltung des Burgenmotivs in dem zweiten Beispiel aus der späten Dichtung Goethes, in der ‚Novelle‘. Diese Dichtung, die zu den letzten und bedeutendsten Werken Goethes gehört, war lange Jahre fast übersehen und wurde zudem, selbst von berühmten Gelehrten, radikal verurteilt. Erst heute wird ihr einzigartiger Wert und Charakter recht gewürdigt.

In dieser Novelle erscheint die Burg so, wie sie uns Heutigen im Leben meist begegnet, als die Ruine. Es ist die ‚Stammburg‘, die Väterburg auf dem fernen Berggipfel. Die Nachkommen aber der alten Burgbewohner — die lebende Generation wohnt im Tal, „fühlt sich wohl in pfleglich verfeinerter Hofsitte und späht doch neugierig nach dem ‚Zauberschloß‘ der Väter, wo riesenhaft wucherndes Wachstum in grüner Dämmerung das Menschenwerk mit lautloser Umklammerung überwältigt“, wie es von einem unserer Goetheforscher nacherzählend formuliert wurde.

Dieses neugierige Spähen zur fernen Burg ist gleichsam die Ausgangssituation, ein ruhender Zustand, der nun in der Novelle sich verlebendigt und wandelt. Gleich am Anfang schon erscheint die Burgruine als Objekt einer intensiven Beschäftigung und Tätigkeit mit dem Ziel, sie aus ihrer Isolierung wieder in den unmittelbaren Lebensbereich einzubeziehen. Die Entwicklung und Durchführung dieses Motivs geschieht in einer kunstvollen Art der Steigerung, die sich wandelnden Auffassungen von der Burg als wilder Ruine bis zur wiedergewonnenen Wohnstätte verdeutlichend. Es beginnt mit einem Blick in die Ferne „über Busch, Berg und Waldgipfel“ auf das „Denkmal alter Zeit“. Dabei verstärkt sich zunächst der Eindruck der Wildheit: „Mannigfaltige Baumarten, die zwischen dem Gemäuer ungehindert und ungestört durch lange Jahre emporstrebten“. „Es ist eine Wildnis . . . wo die alten Spuren längst

verschwundener Menschenkraft mit der ewig lebenden und fortwirkenden Natur sich in dem ernstesten Streit erblicken lassen.“ Sodann erfolgt die eingehende Darstellung der Burganlage — so eingehend, daß man immer wieder versucht hat, das wirkliche Vorbild für Goethes Zeichnung zu finden.

Diese Burgbeschreibung erhalten wir aber nicht, indem wir etwa mit einer der erlebenden Figuren in die Burg geführt werden, vielmehr — und das ist ein wesentliches Steigerungsmoment — in Form einer Besprechung von Skizzen, Plänen und Zeichnungen. Dadurch entsteht in uns die gleiche Spannung, wie sie die Gestalt äußert, der die Pläne in der Novelle vorgelegt werden: „Seit ich hier bin, hör ich von diesem Unternehmen (gemeint ist das Zugänglichmachen der Burganlage) und werde jetzt erst recht verlangend, mit Augen zu sehen, was mir in der Erzählung unmöglich schien und in der Nachbildung unwahrscheinlich bleibt.“

Die Burgschilderung ist von den einzigartigen Gefühlsmomenten des Goethischen Altersstils erfüllt. Die ganze Darstellung basiert auf der symbolmächtigen Spannung zwischen Natur und Geist, die in solch klaren und schönen Satzwendungen angedeutet wird wie: „Doch niemand wußte zu sagen, wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen“ — Natur streckt ihre Äste bis in die Galerien und „in die gewölbten Säle, aus denen wir sie nicht vertreiben wollen; sie sind eben Herr geworden und mögens bleiben“. „Was Sie hier sahen, ist, was es werden kann und wird; jetzt stockt noch manches, die Kunst muß erst vollenden, wenn sie sich vor der Natur nicht schämen soll.“ Durch den verhaltenen, ruhigen Ausdrucksstil des alten Dichters klingen aber, wenn das Burgmotiv gedeutet wird, die höchsten Steigerungsformen, die unsere Sprache anbietet: „Was sagt ihr nun zum Schloßhofs... wir haben den merkwürdigsten Platz geebnet gefunden, dessengleichen in der Welt vielleicht nicht wieder zu sehen ist.“ „niemand, der nicht wünschte, dort oben in dem wirklichen Anschauen des Alten und Neuen, des Starren, Unnachgiebigen, Unzerstörlichen und des Frischen, Schmiegsamen, Unwiderstehlichen seine Betrachtungen anzustellen.“

Dann endlich werden wir — über eine wunderbare Natur- und Landschaftsschilderung — selbst in die Nähe der Burg geführt. Endgültig betreten wir sie aber erst als den ausgewählten Ort, als die zauberhafte Kulisse des märchenhaften Geschehens, das den Symbolkern dieser Novelle ausmacht: Die wunderbare Bändigung des wilden Tieres durch das singende Kind.

Die besondere Ausgestaltung des Burgenthemas in dieser Novelle, nämlich das formende Bändigen der in das Werk des Menschen eindringenden Naturkraft, ist symbolische Hindeutung auf eine höhere Wahrheit — so wie ja für Goethe das Symbolische immer bewußter zum eigentlichen dichterischen Gestaltungsprinzip wurde, das ein Ahnen des Seins vermittelt. Ernst Beutler zieht die wohl aufschlußreichste Parallele, wenn er diesen Symbolkreis der Novelle mit einer berühmten Werkausgabe Goethes, dem Credo des Oheims in den ‚Bekanntnissen einer schönen Seele‘, vergleicht: „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. Alles Äußere um uns ist nur Element... auch alles an uns; aber tief in uns liegt diese schöpferische Kraft, die das zu erschaffen vermag, was sein soll...“

Naturwerk und Menschenwerk also stehen sich hier gegenüber. Zufälligkeit, Zerstreung, Wildnis, Element auf der einen Seite, und dem gegenübergestellt Zweckmäßigkeit, Festigkeit, Urbild, Ordnung. Das Kunstwerk wird über die Natur gestellt, es erscheint, als eine Schöpfung des Geistes, der Natur überlegen.

Aber diese Gegensätzlichkeit, die zunächst scheinbar betont werden soll, zeigt sich bei näherer Beobachtung alsbald als eine Art höherer Einheit. Es leuchtet deutlich das Goethesche Pro-

blem der Einheit von Natur und Kunst, oder — mit einem anderen Goetheschen Sprachausdruck gesagt — der Einheit von Naturwahrheit und Kunstwahrheit hervor. In Goethes Essay ‚Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke‘ heißt es z. B.: Das Kunstwerk erscheint als Naturwerk, „weil es übernatürlich, aber nicht außernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Dinge in eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein.“

Von dieser Goetheschen Kunst- oder Wahrheitsanschauung aus, die wir hier freilich nur andeuten können, gewinnen wir eine festere Einstellung zu der eigentümlichen Gestaltung des Burgenthemas. In der ‚Novelle‘ wird in merkwürdiger Doppelsinnigkeit von Anpassung und zugleich Abhebung des Menschenwerks zur Natur gesprochen. Wenn hier Menschenkraft und Natur in „ernstestem Streit“ miteinander liegen, so ist damit wohl nicht ein unversöhnlicher Gegensatz gemeint; sondern der Begriff des „ernstesten“ Grades deutet eher auf ein rivalisierendes Verhältnis, für das der Ausgleich, eine harmonische Verbindung gefunden werden muß. Daher kann der Erklärende von der nicht zu erkennenden Grenze zwischen Natur und Kunst sprechen. So löst sich der scheinbare Widerspruch, daß die Natur einmal als die wilde rohe Masse, als das stockende Element aufgefaßt wird, in die die schöpferische Menschenkraft zweckmäßige Ordnung zu bringen hat, daß sie aber zugleich als das Frische, Schmiegsame, Unwiderstehliche empfunden wird. Auch für sie wird eine Herrschaft anerkannt: im Bild der in die Säle und Galerien hineingewachsenen Äste („aus denen wir sie nicht vertreiben wollen, sie sind eben Herr geworden“), im Bild des Baums, der durch die Turmtreppe seine Wurzeln schlägt, den Weg sperrend, und in den weiteren merkwürdigen Beobachtungen zu diesem Bildkomplex. All das deutet sinnbildhaft eine erstrebte und zum Teil erreichte Harmonie an, die ja auch in Gegensatz gesetzt wird zur höfischen Kultur im Talschloß.

Es seien hier noch kurz einige Tatsachen angemerkt, die im Zusammenhang mit den zahlreichen Versuchen, ein historisches Vorbild für Goethes Stamburg zu finden, wohl nicht ganz uninteressant sind. Man hat nachgewiesen, daß es sich in der Schlußszene der Novelle, die Löwe und Kind im Burghof wie in einer Arena zeigt, um ein Erinnerungsbild aus Goethes Kindheit handelt. Goethe las als Kind das Epos „Daniel“ von Moser, das 1763 erschienen war. Zwei Ausgaben dieses Buches befanden sich in der Hausbibliothek von Goethes Vater. Diese beiden Daniel-Ausgaben enthalten auf ihrem Titelblatt einen Kupferstich, dessen Vorbildlichkeit für die Schlußszene der Novelle offenkundig zu sein scheint. Die Stiche stellen Daniel in der Löwengrube dar. Neben Daniel zeigen sie ein englisches Kind, das die Tiere in Bann hält. Die ‚Grube‘ wird gebildet durch eine halbkreisförmige Architektur mit Bogengalerie, zwischen deren Pfeilern Pflanzengewächse hervorragen. Bis in mancherlei Einzelheiten hinein sind die Vorbilder in der Novelle erkennbar; hier sei nur festgehalten, daß die Burghof-Galerien, wie sie in der Novelle mit Hilfe der Bauzeichnungen beschrieben werden, der Bogengalerie des Kupfers entsprechen.

Für die kunstgeschichtliche Burgenforschung ist Goethes Novelle jedoch in anderer Weise Objekt gewesen. Und zwar sind, wie schon erwähnt wurde, immer wieder Versuche gemacht worden, Goethes Vorbild zu bestimmen. In der jüngsten Goethe-Ausgabe, der Hamburger, hat der Kommentator diese Versuche einmal zusammengestellt. Dabei werden Anlagen genannt wie die der Dornburg an der Saale, des Grafenschlosses Vaduz am Oberrhein (letztere wurde von Karl Simrock als Vorbild der Stamburg angesehen), oder etwa die Burgen Greifenstein und Heidecksburg bei Rudolstadt, um nur ein paar der Namen zu nennen.