

# „Vom ersten Keimen zur letzten Frucht“ Zu Goethes beiden Aufsätzen *Von Deutscher Baukunst* im Kontext der romantischen Verklärung der Gotik

Mao Mingchao  
(Berlin)

**Abstract:** In der vorliegenden Arbeit wird versucht, Goethes Jugendschrift *Von Deutscher Baukunst* (1772/73) mit seinem gleichnamigen Aufsatz 1823 und anderen späteren Thematisierungen des Straßburger Münsters analysierend zu vergleichen. Der romantischen Begeisterung für gotische Bauten, die sich unter anderen in Friedrich Schlegels *Grundzüge der gotischen Baukunst* (1804/1823) manifestiert und sich nicht selten auf Goethes erste Schrift beruft, versucht der Letztere anhand klassizistischer Ästhetik und eines historisierenden, geometrisch-mathematischen Blicks entgegenzusteuern. Dabei handelt sich weniger um eine radikale Umkehrung der Ästhetik zwischen den beiden gleich betitelten Aufsätzen, sondern vielmehr um einen methodischen Wandel des Wahrnehmungsprozesses: anstatt jener seelischen Verschmelzung mit dem Genius und des unaussprechlichen Fühlens sind es nun die sich auf Geschichte und Untersuchungen gründenden Erkenntnisse, die dieselbe Schönheit des Objekts be- und erzeugen.

## 1. Einleitung: Das alternde Genie und sein jugendliches Ich

Es scheint, als ob das alternde Genie seinem jugendlichen Selbst den Rücken gekehrt hätte: 1812 stellte Barthold Georg Niebuhr in einem Brief an Dorothea Hensler fest, daß das „Fragmentarische und Wilde seiner Jugendarbeiten“ dem nun von Rom zurückgekehrten Goethe gänzlich mißfalle. Er strebe nach einer „Einheit und Vollendung“, und was aus den revidierenden Bearbeitungen seiner Jugendschriften entstehe, sei nun eine „ganz unpoetische Realität“.<sup>1</sup> Der Drang eines jungen Herzens weicht dem Verstand des Alters.

Genauso ergeht es seiner Hymne an den angeblichen Baumeister des Straßburger Münsters, der der Dichter nun im Rückblick mehr Nüchternheit und Klarheit wünscht. Im zwölften Buch von *Dichtung und Wahrheit*

---

<sup>1</sup> Barthold Georg Niebuhr an Dorothea Hensler, datiert 16. Jan 1802. Zitiert nach Hendrik Birus: Im Gegenwärtigen Vergangenes. Die Wiederbegegnung der alten mit dem jungen Goethe. In: Waltraud, Wiethölter (Hg.): Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft. Tübingen 2001, S. 9-23. Hier S. 10f.

schreibt Goethe ein stilistisch ungünstiges Urteil über ein in der Forschung als „Programmschrift“ der Genie-Zeit geltendes Jugendwerk<sup>2</sup>:

Hätte ich diese Ansichten [...] klar und deutlich, in vernehmlichem Stil abzufassen beliebt, so hätte der Druckbogen „Von deutscher Baukunst, D.M. Ervini a Steinbach“ schon damals, als ich ihn herausgab, mehr Wirkung getan [...]; so aber verhüllte ich, durch Hamanns und Herders Beispiel verführt, diese ganz einfachen Gedanken und Betrachtungen in eine Staubwolke von seltsamen Worten und Phrasen, und verfinsterte das Licht, das mir aufgegangen war, für mich und andere.<sup>3</sup>

Derselbe selbstkritische Ton läßt sich jedoch aller Erwartung zuwider bereits drei Jahre nach der Erstveröffentlichung, in seiner *Dritten Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775* vernehmen:

Ich schrieb ehemals ein Blatt verhüllter Innigkeit, das wenige lasen, buchstabenweise nicht verstanden und worin gute Seelen nur Funken wehen sahen des, was sie unaussprechlich und unausgesprochen glücklich macht.<sup>4</sup>

Bei der Wiederveröffentlichung rund fünfzig Jahre später im vierten Band seiner Zeitschrift *Ueber Kunst und Altertum* wird das Urteil wenig geändert: selbst wenn man doch unbewußt die „innern Proportionen des Ganzen“ gefühlt habe, lasse sich nicht bestreiten, daß etwas „Amfigurisches“ in jenem Aufsatz bemerkbar sei. Man möge ihm aber verzeihen, da dort versucht werde, genau wie er es in der *Dritten Wallfahrt* schilderte, „[...] etwas Unaussprechliches auszusprechen“.<sup>5</sup>

Der jugendliche Enthusiasmus für die altdeutsche Kunst, als deren Inbegriff das Straßburger Münster für ihn galt, scheint ihm nun fremd geworden zu sein. Bekanntlich schließt Goethe in *Dichtung und Wahrheit* die Erinnerung seiner Straßburger Jahre mit dem Besuch des Mannheimer Antikensaals ab, in dem sich ein „Abguß eines Kapitells der Rotonde“ befindet: „Ich leugne nicht, daß beim Anblick jener so ungeheuren als eleganten Akanthblätter mein Glaube an die nordische Baukunst etwas zu wanken anfang“.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Vgl. Detlef Kremer: Von deutscher Baukunst. In: Bernd Witte und Peter Schmidt (Hg.): Goethe-Handbuch. Bd. 3. Stuttgart und Weimar 1997. S. 564-570. Hier S. 569.

<sup>3</sup> Goethes Werke werden nach der Münchner Ausgabe zitiert. Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. München. Hiernach wird mit der Abkürzung „MA“ und der jeweiligen Bandnummer in Ziffern auf diese Ausgabe verwiesen. Hier: MA 16, S. 543.

<sup>4</sup> Vgl. Goethes Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775. In: MA 1.2, S. 303-305. Hier S. 304.

<sup>5</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Von deutscher Baukunst 1823. In: MA 13.2, S. 159-164. Hier S. 164.

<sup>6</sup> Vgl. MA 16, S. 535f.

Die sinnliche Wahrnehmung des Antikensaal mit seinen Abgüssen griechischer Statuen, der Aura der deutschen Antikenverehrung, vermochte also die Vorliebe jener „einzig wahren“ „charakteristischen“ Kunst<sup>7</sup> zu schwächen: die ästhetisch gewaltige Wirkung der italienischen Reise wird dadurch vorbereitet und als Folge einer konsequenten ästhetischen Laufbahn stilisiert.<sup>8</sup>

Ganz in diesem Sinne notiert Goethe nach einer detaillierten Beschreibung des Straßburger Münsters im neunten Buch von *Dichtung und Wahrheit*: „[S]o könnte ich mich tadeln, daß ich sie [die alten deutschen Bauwerke, M.M.] nachher ganz aus den Augen verloren, ja, durch eine *entwickeltere* Kunst angezogen, völlig im Hintergrunde gelassen.“<sup>9</sup> Im Vergleich zur Antike ist also die nordische Baukunst eine rückständige, eine unterentwickelte und damit eine dem Antikenstudium untergeordnete Kunstform.

Es wäre jedoch voreilig, Goethes neues Interesse an der „entwickelteren“ antiken Kunst und vor allem seine Revision und Distanzierung von dem jugendlichen Standpunkt als eine völlige Neuorientierung seiner Kunstanschauung zu interpretieren. Sein entschuldigender Gestus, der in der ersten Linie nicht dem Inhalt, sondern dem stilistischen Mangel eines feurigen Dreiundzwanzigjährigen gilt, weist gerade auf die unveränderten ästhetischen Grundlinien hin: „[D]enn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwicklung der einzelnen Zieraten eben aus diesem Ganzen eingesehen“.<sup>10</sup> Die nun klassizistisch gefärbte Schönheit des Straßburger Münsters, die „[...] aus der Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Theilen und der Theile unter einander entsprungen erscheint“, war dem jungen Stürmer und Dränger schon „unbewußt begegnet“.<sup>11</sup> Darüber Rechenschaft zu geben dient vielmehr dazu, die wiedererweckte Hinneigung der Romantik zur Gotik implizit zu bekämpfen. Goethes Aufsatz *Von Deutscher Baukunst* 1823 und seine autobiographische Äußerungen in *Dichtung und Wahrheit* sind, so die These, im Kontext der aufsteigenden romantischen Verklärung der Gotik zu verstehen. Dadurch, daß er seine Gotik-Ästhetik als einen Entwicklungsgang von dem „ersten Keimen“ zu der „letzten Frucht“ versteht und die Unterschiede zwischen den beiden durch eine Wiederveröffentlichung „[...] recht anschaulich und

---

<sup>7</sup> Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Von deutscher Baukunst*. D:M.Ervini a Steinbach. 1773. In: MA 1.2 S. 415-423. Hier S. 421.

<sup>8</sup> Goethe besuchte, so weit überliefert, bereits im Jahre 1769 den Mannheimer Antiksaal, vgl. Erick Forssmann: *Von deutscher Baukunst*. Goethe und Schinkel. In: Richard Wegner (Hg.): *Deutsche Baukunst um 1800*. Köln u.a. 2000, S. 7-25. Hier S. 8ff. Forssmann macht in seiner Abhandlung deutlich, daß Goethe schon in seinen Jugendjahren nicht nur mit den antiken Skulpturen, sondern auch mit dem Palladionismus in Deutschland in Berührung kam.

<sup>9</sup> MA 16, S. 419. Hervorhebung durch den Verfasser.

<sup>10</sup> MA 13.2, S. 164.

<sup>11</sup> MA 13.2, S. 160.

eindringlich zu machen“ hofft,<sup>12</sup> zeigt sich die Bemühung des alternden Goethe, den jugendlichen Enthusiasmus für die Gotik auch klassizistisch zu begründen, und sich damit von der Begeisterung der Romantiker, die sprachlich und gedanklich nicht selten eine Ähnlichkeit mit seiner eigenen früheren Position und seiner Begrifflichkeit aufweist, zu distanzieren. Und tatsächlich ist es in diesem Fall keine Stilisierung: sowohl 1772/73 als auch 1823 liegt Goethes Gotik-Rezeption die Erkenntnis eines harmonischen proportionalen Verhältnisse zwischen den Teilen und dem Ganzen zugrunde. Es handelt sich in erster Linie nicht um eine ästhetische Umorientierung, sondern um einen Wechsel der Erkenntnismodi. Indem Goethe die gotischen Bauwerke erneut ästhetisch aufgreift, wird die Gotik ein Kampffeld, auf dem klassizistische und romantische Kunstanschauungen gegeneinander zum Austrag kommen.

## 2. Das Straßburger Münster in *Dichtung und Wahrheit* und *Von deutscher Baukunst* 1823

### 2.1 Das Münster aus der Sicht eines Klassizisten

Das Erste, was einem beim Lesen des gleichbetitelt Aufsatzes *Von deutscher Baukunst* 1823 auffällt, ist ein langes Zitat von einem „welschen“ Baumeister.<sup>13</sup> Die Feindseligkeit gegenüber den französischen Bauwerken und Kunsttheoretikern, die er vernichtend verworfen hatte, lockert sich auf. Während der junge Goethe in seinem ersten Baukunst-Aufsatz dem französischen Architekturhistoriker Marc-Antoine Laugier die Taubheit für Wahrheit vorwarf,<sup>14</sup> so wird im zweiten Aufsatz der französische Baumeister Francois Blondel zum Verkünder der architektonischen Wahrheit gekürt. Im Gegensatz zu jener hymnischen Begeisterung für die charakteristische Kunst ist nun das ästhetische Wohlgefallen am Straßburger Münster durchaus klassizistisch, das heißt durch Proportion, Maß und Verhältnis begründet: die Schönheit eines Kunstwerks überhaupt müsse Blondel zufolge „[...] aus Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Theilen und der Theile unter einander“ entstehen.<sup>15</sup>

Ein weiteres Exempel von einer klassizistischen Wahrnehmung des Straßburger Münsters befindet sich in Goethes Beschreibung der Münsterfassade im 9. Buch der *Dichtung und Wahrheit*. Daß man sich dem Gegen-

---

<sup>12</sup> MA 13.2, S. 164.

<sup>13</sup> MA 1.2, S. 416.

<sup>14</sup> MA 1.2, S. 417. Vgl. Hans Dietrich Irmshers Kommentar zu der Reclam-Ausgabe der „Von deutscher Art und Kunst.“ – Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hg. von Hans Dietrich Irmsher. Stuttgart 2006. S. 154.

<sup>15</sup> MA 13.2, S. 160.

stand „in der Dämmerung, bei Mondschein, bei sternheller Nacht“ nähern soll, dient nicht mehr dazu, kraft der Einbildungskraft dem Genius des Baumeisters zu begegnen, sondern die Teile „[...] undeutlich werden und zuletzt verschwinden“ zu lassen,<sup>16</sup> damit der Umriß einer „kolossalen Wand“ hervortreten könne, „[...] deren Höhe zur Breite ein wohlthätiges Verhältnis hat.“<sup>17</sup> Zu diesem Zwecke sind die Verzierungen nicht nur unnötig, sondern auch störend, und sie sollen durch Abstraktion aus dem betrachtenden Auge entfernt werden, wenn man sich das Münster bei Tage anschaue.<sup>18</sup>

Nachdem die Proportion des Umrisses bestimmt ist, wendet sich Goethe zu den Zieraten, unter denen eine „Übereinstimmung aller entwickelten Einzelheiten“ anzumerken sei, „[...] denn wir sehen alle und jede Zieraten jedem Teil, den sie schmücken, völlig angemessen, [...] sie scheinen aus ihm entsprungen“.<sup>19</sup>

Resümierend stellt Goethe fest, herausgefunden seien „das richtige Verhältnis“ und die „[...] Verknüpfung dieser mannigfaltigen Zieraten unter einander“. Selbst wenn die Symmetrie aufgrund der Unvollendung unerreicht bleiben muß, korrespondiert diese Münsterbeschreibung unverkennbar mit dem ästhetischen Prinzip Blondels, auf den Goethe sich beruft. So hat Hanno-Walter Kruft zurecht geschlußfolgert: „Seine Sehweise der Gotik ist die des Klassizismus.“<sup>20</sup>

## 2.2 Vom Fühlen zum Untersuchen: Entzauberung des Baumeisters

Erstaunlich ist überdies, wie der Baumeister ein halbes Jahrhundert später um seine Aura gekommen ist. Als Goethe 1817 im zweiten Heft des ersten Bandes von *Ueber Kunst und Altertum* der Restaurierung des Straßburger Münsters gedachte, erklärte er kurz die Bestimmung des Baumeisters aus einer administrativen Perspektive: die Stadtvorgesetzten, denen der Bauprojekt anvertraut war,

[...] ernannten einen eigenen Schaffner und wählten aus ihrer Mitte drei Pfleger, [...] beides zur Verwaltung der Einnahme und Ausgabe, so wie zur Aufsicht über den Werkmeister, als welcher, [...] wieder den Steinmetzen und Werk-Leuten in der Bauhütte vorstand.<sup>21</sup>

Die unverkennbare Funktionsbestimmung des Baumeisters als einer namentlich unbenannten, der Stadtverwaltung untergeordneten und deren

---

<sup>16</sup> MA 16, S. 415.

<sup>17</sup> MA 16, S. 415.

<sup>18</sup> MA 16, S. 415.

<sup>19</sup> MA 16, S. 416.

<sup>20</sup> Vgl. Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. 3. Aufl. München 1991. S. 217.

<sup>21</sup> MA 11.2, S. 360.

ökonomischen Einordnungen gehorchenden Figur, die lediglich für das Handwerkliche zuständig ist, bestätigt der Kommentar, daß es sich bei diesem „sachlich referierende[n] Memorandum“ in Vergleich zu den enthusiastischen Schilderungen der 1770er Jahre darum handle, die Bauprojekte „sine ira et studio“ „kritisch und unvoreingenommen“ zu dokumentieren.<sup>22</sup> Die Heroisierung des Künstlers ist ausgeblendet, der Name Erwins bleibt weitgehend unerwähnt, der ganze Prozeß kommt einer Entzauberung gleich. Die mathematisch-geometrisch orientierten Prinzipien des ästhetischen Urteils und die Sachlichkeit der Bauvorhaben schaden dem Genius nicht mehr, sie haben ihn ersetzt.

### 2.3 Gotische Bauwerke als historisches Objekt

Im Gegensatz zum Genius des Baumeisters findet das Wort „historisch“ im zweiten *Von Deutscher Baukunst* sowie in verschiedenen architekturästhetischen Schriften seiner späteren Jahre mehrfache Erwähnung. Da ihm „[...] das geschichtliche dieser ganzen Angelegenheit das Wichtigste“ sei, verdienen vor allem diejenigen den größten Dank, „[...] die uns in den Stand setzen, Werth und Würde im rechten Sinne, das heißt historisch zu fühlen und zu erkennen“.<sup>23</sup> Während Herder den ersten Aufsatz „Von Deutscher Baukunst“ bemängelte, daß der Frage nach der Entstehungsgeschichte der gotischen Baukunst nicht nachgegangen worden sei,<sup>24</sup> eröffnet Goethe 1816 seine Zeitschrift *Ueber Kunst und Altertum* mit einem Bericht des noch unvollendeten Kölner Doms, der mit vielen anderen Gebäuden der Stadt und des Landes „[...] im engen Kreise eine ganze Kunstgeschichte“ bilde.<sup>25</sup> Die „[...] so leidenschaftlich als gründlich arbeitenden Kunstliebhaber“ nähern sich diesem „festen Mittelpunkt“ jener Kunstgeschichte nicht wie ein isoliertes Objekt an, sondern sie richteten „[...] ihre Aufmerksamkeit zugleich auf die Vor- und Nachkunst“.<sup>26</sup> So wünscht sich Goethe ein historisches Werk, das

[...] die Epochen der älteren Baukunst in Deutschland, von den ersten christlichen Zeiten an, bis zum Erscheinen des sogenannten Gothischen Geschmacks in dreyzehnten Jahrhundert, in belehrender Form zur Anschauung brächte.<sup>27</sup>

Dieser Akzentuierung Goethes wenig auf den baulichen Gegenstand, sondern vielmehr auf dessen Stellenwert in der gesamten Kunstgeschichte entsprechend stellt Hilmar Frank mit einer konsequenten Schlußfolgerung la-

---

<sup>22</sup> Vgl. MA 11.2, S. 1016.

<sup>23</sup> MA 13.2, S. 161.

<sup>24</sup> Vgl. Herder u.a.: *Von deutscher Art und Kunst*. a.a.O., S. 104.

<sup>25</sup> MA 11.2, S. 17.

<sup>26</sup> MA 11.2, S. 17.

<sup>27</sup> MA 11.2, S. 17.

pidar fest: Goethe „[...] schätzte die altdeutsche Kunst als historisches Phänomen, ein Vorbild für die Gegenwart konnte sie ihm [...] nicht werden.“<sup>28</sup> Denn als eine historische Entwicklungsstufe steht diese Bauform mit dem Anspruch auf eine ahistorische Autorität eines leitenden Kunstprinzips im Widerspruch. Ernst Osterkamp brachte dies mit einer einsichtigen Formulierung auf den Punkt:

Mit einem Wort: Goethe entdeckte [...] das Mittelalter als Kunstgeschichte, die patriotische Idee einer nationalen Kulturerneuerung aus dem Geist des Mittelalters [...] blieb ihm dagegen weiterhin fremd.<sup>29</sup>

### 3. Deutsche Herkunft und himmlische Bedeutung: romantische Gotic-Rezeption

#### 3.1 Tieck und Friedrich Schlegel in Goethes Nähe?

Selbst wenn die unmittelbare Resonanz des Aufsatzes von 1772/73 relativ gering war,<sup>30</sup> so führt Ernst Beutler doch zahlreiche Beispiele auf, die eine anhaltende Wirkung von seiner Bewunderung für den Baumeister Erwin, für das Straßburger Münster und für die gotischen Bauwerke insgesamt bezeugen.<sup>31</sup> Interessanterweise gehören zu seinen eifrigen Lesern nicht zuletzt jene Schriftsteller einer noch jüngeren Generation, die er Jahrzehnte später als „krank“ herabwürdigte. Beim Anblick des Straßburger Münsters erklärt zum Beispiel Franz Sternbald:

[...] den Geist Erwins selbst seh ich in einer furchtbar sinnlichen Anschauung vor mir stehen. [...] [W]er da noch demonstrieren und Erwin und das barbarische Zeitalter bedauern kann - o wahrhaftig, der begeht, ein armer Sünder, die Verleugnung Petri an der Herrlichkeit des göttlichen Ebenbildes.<sup>32</sup>

Die Begegnung mit dem Genius des Baumeisters angesichts seines Kunstwerkes ist auf Goethes Ansatz zurückzuführen. Zugleich findet hier eine In-

---

<sup>28</sup> Hilmar Frank: Anzeigen, Kritik, Rezensionen zur bildenden Kunst. In: Bernd Witte und Peter Schmidt (Hg.): Goethe-Handbuch. Bd. 3. a.a.O., S. 647.

<sup>29</sup> Vgl. Ernst Osterkamp: „Das erhebende Gefühl des Siegs einer großen schönen Sache über die Vorurteile.“ In: Gerhard Schuster und Caroline Gille (Hg.): Weimarer Klassik. Wiederholte Spiegelungen. 1759-1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums. München und Wien 1999. S. 449-458. Hier S. 453.

<sup>30</sup> Vgl. Goethes eigener Aussage im 12. Buch von Dichtung und Wahrheit. MA 16, S. 543; und der Kommentar zu Von deutscher Baukunst 1772/73, in MA 1.2, S. 837.

<sup>31</sup> Vgl. Ernst Beutler: Von deutscher Baukunst: Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, seine Entstehung und Wirkung. München 1943.

<sup>32</sup> Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen Hg. von Alfred Anger. Stuttgart 2012. a.a.O., S. 218.

tensivierung statt: die Anspielung auf christliche Ikonographie in Goethes ersten *Von Deutscher Baukunst*-Aufsatz wird hier durch die Herbeirufung einer biblischen Szene wörtlich konkretisiert.

Franz Sternbald ist nicht die einzige Figur, die diese Intertextualität zwischen Tieck und Goethe zum Ausdruck bringt. In der Einleitung von „*Phantasmus*“ bekennt der wortführende Ernst, daß er die wenigen Zeilen „unseres Dichters über den Münster in Straßburg [...] niemals ohne Bewegung habe lesen können.“<sup>33</sup> Augenfällig ist nur, daß er als Goethes Nachfolger keinen anderen als Friedrich Schlegel versteht: am frühesten habe Goethe, in neueren Tagen aber habe Schlegel „[...] mit Liebe an das deutsche Altertum erinnert“.<sup>34</sup> Gemeint hier sind Schlegels zwischen 1804 und 1805 verfassten *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich*, die beim Wiederabdruck 1823 – also in demselben Jahre, in dem Goethe seinen zweiten *Von Deutscher Baukunst*-Aufsatz veröffentlicht – den Titel *Grundzüge der gotischen Baukunst* tragen.<sup>35</sup> Und der Eindruck, den Tieck durch die parallele Nennung beider Schriftsteller vermittelt, ist nichts anderes als die Affinität zwischen den beiden.

„Ich habe eine große Vorliebe für die gotische Baukunst; wo ich irgendein Denkmal, irgendein Überbleibsel derselben fand, habe ich es mit wiederholtem Nachdenken betrachtet“,<sup>36</sup> so leitet Schlegel seine Beschäftigung mit gotischen Bauten ein, die er nach der Bekanntschaft mit den Brüdern Boisserée September 1803 in Paris systematisch betrieb. Die gotischen Bauten beschreibt Schlegel zunächst mit Begriffen klassizistischer Prägung. Wodurch zum Beispiel sich das Löwener Rathaus auszeichne, sei unter anderem der Ausdruck des Reichtums und „[...] der einer schönen Einfalt und eines reinen Ebenmaßes.“<sup>37</sup> Selbst beim Anblick des noch unvollendeten Kölner Doms würde einem aufmerksamen und erfahrenen Betrachter „[...] die Schönheit der Verhältnisse, die Einfalt, das Ebenmaß bei der Zierlichkeit, die Leichtigkeit bei der Größe“ auffallen.<sup>38</sup> Nur das Löwener Rathaus könne dem Dom „[...] im kleinern Maßstab in Rücksicht auf diese edle Einfalt und Schönheit des Stils an die Seite gesetzt werden“.<sup>39</sup> Einfalt, Ebenmaß, Ver-

---

<sup>33</sup> Ludwig Tieck: *Phantasmus*. Hg. von Manfred Frank. (= Schriften. Bd. 6.) Frankfurt a.M. 1985, S. 18.

<sup>34</sup> Ludwig Tieck: *Phantasmus*. a.a.O., S. 18f.

<sup>35</sup> Vgl. Hans Eichners Einleitung zum vierten Band der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe. In: Friedrich Schlegel: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*. Hg. von Hans Eichner. München u.a. 1959. S. XI – LVI.

<sup>36</sup> Friedrich Schlegel: *Ansichten und Ideen*. a.a.O. S. 160.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 167.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 177.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 178. Daß Goethe angesichts des Kölner Doms nur einen „unharmonischen Effekt“ (In seiner *Von deutscher Baukunst* 1823, MA 13.2, S. 163) empfinden konnte (oder zu empfinden wissen will), läßt der Annahme Raum, daß die ästhetische Zuschreibung mehr die Sache der Interpretation als die der Anschauung ist.

hältnis: es sind Begrifflichkeiten, worin Goethes zweiter Baukunst-Aufsatz mit Schlegels Briefen augenscheinlich übereinkommt.

### 3.2 Deutschtum als Muse und Kunsthoheit

Dieser Schein der begrifflichen Affinität täuscht allerdings. Fern von jenem Denkmal, das Tieck Goethe zuliebe gesetzt hatte, versucht Schlegel nicht ohne Polemik des Schweigens diesen zu provozieren. Vor allem schreibt Schlegel in seinen Reisebriefen so, als ob es Goethe nicht gäbe. Wenn Goethe sein eigenes Anliegen und den eigenen Verdienst des ersten „Von Deutscher Baukunst“-Aufsatzes in der Einführung des Begriffs der „deutschen“ Baukunst sah,<sup>40</sup> so gelte Schlegel zufolge der Göttinger Kunstgelehrte Fiorillo als Urheber dieses „richtigeren“ Begriffes.<sup>41</sup> Für Schlegel stellt Gotik deswegen eine noch „unerforschte Tiefe“ dar,<sup>42</sup> weil zwei Kernelemente dieser Bauart bisher noch unerwähnt geblieben sind: die künstlerische Hoheit aufgrund ihrer (vermeintlich) deutschen Herkunft auf der einen und die himmlische Bedeutung der gotischen Baukunst auf der anderen Seite.

Goethes Versuch, den Begriff der gotischen Baukunst durch die deutsche abzulösen, sei mit der Absicht verbunden, die Eigengesetzlichkeit dieser charakteristischen Baukunst zu rechtfertigen und die Deutschen als „eine kunstschaftende Nation anerkannt werden“ zu lassen.<sup>43</sup> Aber nicht auf eine Gleichstellung, sondern auf eine deutsche Kunsthoheit erhebt Schlegel Anspruch. Nicht nur liege „[i]m Charakter des deutschen Stammes [...] eine besondere Fähigkeit zu dieser Art des Kunstfleißes“;<sup>44</sup> vielmehr sei der Norden „das eigentliche Land der Kunst“.<sup>45</sup> Die Feststellung, daß die Nachahmung ausländischer Meister „[e]in so gefährlicher Abweg“ sei,<sup>46</sup> begründet Schlegel insofern nicht mit der Notwendigkeit, aus den inneren individuellen Bedürfnisse bildend zu schaffen, sondern damit, daß einzig und allein die Deutschheit die künstlerische Qualität sicherstellt und daß die verbreitete „antikisch[e] Nachahmerei“ falsch sei, die im achtzehnten Jahrhundert „so epidemisch“ sei,<sup>47</sup> wie jede Entfernung von dem deutschen Reich und der deutschen Sprache die Kultur und Kunst „[...] um viele Stufen zurücksetzen müssen“.<sup>48</sup>

Deswegen sehen die Protagonisten von *Phantastus* den Kern von Schlegels Reisebriefen gerade in der Aufwertung des Deutschen: „[W]ir achten

---

<sup>40</sup> MA 16, S. 542.

<sup>41</sup> Friedrich Schlegel: *Ansichten und Ideen*. a.a.O. S. 161.

<sup>42</sup> Friedrich Schlegel: *Ansichten und Ideen*. a.a.O. S. 161.

<sup>43</sup> Ernst Beutler: *Von deutscher Baukunst*. a.a.O., S. 43.

<sup>44</sup> Friedrich Schlegel: *Ansichten und Ideen*. a.a.O. S. 163.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 164.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 173.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 157.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 164.

die deutsche Vorzeit und ihre Denkmäler, wir schämen uns nicht mehr, wie ehemals, Deutsche zu sein, und glauben nicht unbedingt mehr an die Vorzüge fremder Nationen [...].<sup>49</sup> Während man vorher „[...] vor allem Griechischen und Römischen, ja vor allem Fremden oft mit so heiligen Gefühlen“ stünde, so solle jetzt nicht nur das Altertum, sondern das Vaterland, die alte Geschichte und die Sagen, die mit ihr verbunden sind, die Muse des Dichters sein:

Gewiß: wem es gelänge, auf solche Weise ein geliebtes Vaterland zu schildern, aus den unmittelbarsten Gefühlen, der würde ohne alle Affektion zugleich ein hinreißendes Dichterwerk ersonnen haben.<sup>50</sup>

### 3.3 Gotik um der christlich-religiösen Bedeutung willen

Hinzukommt, daß Schlegel die gotische Bauten nicht nur ästhetisch, sondern in erster Linie als eine christliche Glaubensinstitution wahrnimmt. Als Georg Forster in seinen *Ansichten vom Niederrhein* den Kölner Dom beschreibt, bewundert er ihn wie „Feenpalläste“, die „[...] von der schöpferischen Kraft im Menschen“ bezeugen, „[...] die einen isolirten Gedanken bis auf das äußerste verfolgen und das Erhabene selbst auf einem excentrischen Wege zu erreichen weiß.“<sup>51</sup> Der Dom wird somit als ein Menschenwerk dargestellt, dessen Religiosität konsequent in den Hintergrund getreten ist.

Dagegen hebt Schlegel in seiner Beschreibung des Kölner Doms gerade die religiöse Bedeutung der Gotik hervor, denn „[d]ie gotische Baukunst hat eine Bedeutung, und zwar das höchste“, nämlich, durch die Mannigfaltigkeit der Verzierungen, die die Naturfülle nachbilden, „[...] auch ohne Anspielung auf die Ideen und Geheimnisse des Christentums“ die göttliche Instanz zu vergegenwärtigen.<sup>52</sup> Die Symmetrie an sich könne trotz ihrer Annehmlichkeit noch bedeutungslos sein,<sup>53</sup> das Wesentliche an der Kunst sei aber „[...] die göttliche Bedeutung, welche allein die Schönheit zur Schönheit und das Ideal zum Ideal macht.“<sup>54</sup> In seiner *Aufforderung an die Maler der jetzigen Zeit*, die die Reihe der *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804* beschließt, bedauert er den Mangel des religiösen Gefühls in der Kunst, weil „[...] die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber

---

<sup>49</sup> Ludwig Tieck: *Phantasia*. a.a.O., S. 19.

<sup>50</sup> Ludwig Tieck: *Phantasia*. a.a.O., S. 20.

<sup>51</sup> Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein*, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790. In: ders.: *Kleine Schriften zu Kunst, Literatur, Philosophie, Geschichte und Politik*. (= Werke in vier Bänden. Bd. 3.) Hg. von Gerhard Steiner. Frankfurt a.M. 1969. S. 405.

<sup>52</sup> Friedrich Schlegel: *Ansichten und Ideen*. a.a.O. S. 180.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 161.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 203.

nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe“ sei.<sup>55</sup> Wenn für ihn ein Bild ohne göttliche Bedeutung gar nicht den Namen eines Kunstwerks verdienen,<sup>56</sup> und jedes Gemälde „[e]ine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild“<sup>57</sup> sein soll, so ist zu schlußfolgern, daß die Kunst notwendigerweise christliche Kunst sein muß – genauso betitelte Schlegel diesen Band seiner *Sämtlichen Schriften*: als eine Sammlung von *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*.

Mit Schlegel teilen zahlreiche weitere Romantiker diese Anschauung von der „Symbiose“ der christlichen Religion mit der Kunst, wie Theodore Ziolkowski umfassend darstellt.<sup>58</sup> Wackenroder zum Beispiel versteht die Kunst als eine der beiden „wunderbaren Sprache[n]“, durch welche die Menschen, „so viel es [...] [den] sterblichen Geschöpfen möglich ist“, die „himmlische[n] Dinge in ganzer Macht“, nämlich die Existenz Gottes begreifen könnten.<sup>59</sup> Für Tiecks Sternbald sind die Gedanken an Gott nicht nur „das Höchste in uns“, sondern auch „[...] das schönste Kunstwerk, das wir hervorbringen können“.<sup>60</sup> In seiner Verteidigung gegen das Prinzip der Nützlichkeit hat Sternbald kein anderes Argument gewählt als die religiöse Funktionalität der Kunst: „[D]ie Bibel wird durch Gemälde verherrlicht, die Religion unterstützt, was will man von dieser edlen Kunst mehr verlangen?“<sup>61</sup>

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Schlegel die gotischen Bauten als nationale Denkmäler, die sich auf christlichen Glauben stützen, wahrgenommen hat. Obwohl er die klassizistischen Beschreibungsmechanismen auf Gotik anwendet, bleibt er fern vom Klassizismus, weil er zum einen eine deutsche Kunsthoheit anstrebt und zum anderen alles Äußerliche – Symmetrie, Proportion – der göttlichen Bedeutung unterordnet. Das Nationale und das Christliche legen ihm auf dem Herzen. Kein Zufall also, wenn er in seinen Schriften unter den abertausenden Studenten der Kölner Universität ausschließlich zwei Persönlichkeiten mit Ausdruck nennt: den Hl. Thomas von Aquino und den Sammler der isländischen nationalen Gesänge *Edda*, Snorri Sturluson.<sup>62</sup>

---

<sup>55</sup> Friedrich Schlegel: Aufforderung an die Maler der jetzigen Zeit. In: ders.: Kritische Schriften. Hg. von Wolfdietrich Rasch, 3. Aufl. München 1971. S. 584-586. Hier S. 585.

<sup>56</sup> Hans Eichner: Einleitung. a.a.O. S. XXVI

<sup>57</sup> Friedrich Schlegel: Aufforderung an die Maler der jetzigen Zeit. a.a.O., S. 585.

<sup>58</sup> Vgl. Theodor Ziolkowski: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Lothar Müller. Stuttgart 1992. S. 417ff.

<sup>59</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Bd. 1. Heidelberg 1991. S. 97.

<sup>60</sup> Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. a.a.O., S. 69.

<sup>61</sup> Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. a.a.O., S. 23.

<sup>62</sup> Friedrich Schlegel: Ansichten und Ideen. a.a.O. S. 175f.

## 4. Gegen den impliziten Gegner

### 4.1 „Neu-Deutsche Religios-Patriotische Kunst“

Schlegel schließt seine Briefreihe mit der Beschreibung eines Gemäldes von Perugino, das „die Mutter Gottes in einer Glorie von Engeln darstellt“: „Hier ist jene Flamme der Andacht, jene himmlische Liebe in vollendetem Glanze sichtbar, welche das Ende und Ziel aller Malerei ist.“<sup>63</sup> Die christlich religiöse Zweckbestimmung der Kunst war den Weimarer Kunstfreunden allerdings fremd. Schon 1798 versuchte Heinrich Meyer in seinem Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* mit einem sehr wahrscheinlichen Anteil Goethes dieser Verklärung und zugleich der Funktionalisierung der Kunst entgegen zu steuern. Die ‚sogenannten‘ Madonnenbilder gehören demnach vornehmlich zu den „rein menschliche[n] Darstellungen“ überhaupt.<sup>64</sup> Selbst die Madonna della Seggiola habe „[...] nichts von dem Hohen, Heiligen, Himmlischen, was wir mit der Idee von der Mutter Gottes zu verbinden pflegen“; vielmehr sei es „[...] bloß reine, treue Darstellung der reinsten Menschlichkeit“, aus der der „unendlich unwiderstehliche Reiz“ herausquelle. Daher bedürfe es „[...] keines fernern Zwecks, keiner andern Bedeutung.“<sup>65</sup>

Der Irrtum, die „Sache der Religion mit der Sache der Malerei gemischt“<sup>66</sup> zu haben, bekämpften Goethe und Meyer mit wohl größtem Nachdruck in der Kampfschrift der klassizistischen Gesinnungsgenossen überhaupt: *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst*, die 1817 im zweiten Heft der Zeitschrift „Ueber Kunst und Altertum“ erschien. Über ihren polemischen Charakter und ihre Funktion als Manifest ist bisher viel erforscht worden<sup>67</sup>, hier nur einige Kostbespiele mit erstaunenswerter Zielgenauigkeit: „Treffliche Gemälde berühmter Meister wurden weniger hochgeschätzt, wenn sie religiöse Gegenstände darstellen“<sup>68</sup>; gerade „um der Bedeutung willen“ habe Caspar David Friedrich „[...] manches Ungewöhnliche, ja das Unschöne selbst gefordert“<sup>69</sup>; und die dringende Aufgabe bestehe eben darin, den „altertümlichen, katholisch-christlichen Kunstgeschmack“<sup>70</sup> gänzlich aus dem Felde zu treiben. Jener „National-Enthusiasmus“ habe nur zum Ziel, „das Joch fremder Gewalt“ mit Großmut abzuwerfen, und werde „[...] nach erreichtem großem Zweck, den leidenschaftlichen Charakter [...] ohne

---

<sup>63</sup> Ebenda, S. 203. Womöglich handelt es sich um Peruginos „Mariä Himmelfahrt mit vier Heiligen“.

<sup>64</sup> MA 6.2, S. 29f.

<sup>65</sup> MA 6.2, S. 30.

<sup>66</sup> MA 11.2, S. 327.

<sup>67</sup> Vgl. u.a. Frank Büttner: Der Streit um die „Neudeutsche religios-patriotische Kunst“. In: *Aurora* 43/1983. S. 55-76.

<sup>68</sup> MA 11.2, S. 321.

<sup>69</sup> MA 11.2, S. 331.

<sup>70</sup> MA 11.2, S. 329

Zweifel wiederablegen“ müssen.<sup>71</sup> Weder die religiösen Zweckbestimmung noch der national-patriotischen Anspruch der Kunst konnte bei den Weimarischen Kunstfreunden den leisesten Beifall anregen.

## 4.2 Der negative Bezugspunkt

Die Nazarener reagierten entwaffnet und verzweifelt auf Goethes Urteil,<sup>72</sup> aber der Angriff gilt primär einem anderen. Caroline von Humboldt bemerkt es zutreffend in einem Brief an ihren Mann, datiert am 11. Okt. 1817: „Der einzige sehr Angegriffene darin ist Friedrich Schlegel; man muß aber sagen, nicht mit Unrecht, obgleich die Rüge sehr spät kommt.“<sup>73</sup> Für Goethe stellt Friedrich Schlegel im Bereich der Kunst „einen negativen Bezugspunkt“ da. Die Gegensätzlichkeit beider Positionen hat Ernst Osterkamp mit Einsicht zusammengefaßt:

Einem autonom und immanent nach spezifischen künstlerischen Organisationsprinzipien und Formungsweisen hervorgebrachten Ideal ästhetischer Vollkommenheit steht eine künstlerische Idealkonzeption entgegen, für die dem Gemälde seine Vollkommenheit bildextern, durch seine religiöse Bedeutungstiefe, zuwächst.<sup>74</sup>

Insofern ist Goethes zweiter *Von Deutscher Baukunst*-Aufsatz 1823 wie seine Gemäldebeschreibungen, die Gegenstand von Osterkamps Untersuchung sind, eine Frontstellung mit der klaren Absicht, die Irrtümer romantischer Kunstanschauung bloßzustellen und Korrekturen anzubringen, indem er klassizistische Kunstprinzipien auf genuin romantische Kunstwerke anwendet. Ein Brief, der die Entstehung der *Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst* bezeugt, ist an dieser Stelle nicht unpassend. Am 17. März 1817 nämlich schrieb Goethe an Knebel:

Mein zweites Rhein- und Maynheft wird ehstens aufwarten und wird als eine Bombe in den Kreis der Nazarenischen Künstler hinein plumpen. Es ist gerade jetzt die rechte Zeit ein zwanzigjähriges Unwesen anzugreifen, mit Kraft anzufallen, und in seinen Wurzeln zu erschüttern. Die paar Tage, die mir noch gegönnt sind, will ich benutzen, um auszusprechen, was ich für wahr und recht halte, und wär' es auch nur, um, wie ein dissentierender Minister, meine Protestation zu den Akten

---

<sup>71</sup> MA 11.2, S. 340f.

<sup>72</sup> Vgl. Frank Büttner: Der Streit um die „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst“. In: *Aurora* 43/1983. S. 55-76. Hier S. 63f.

<sup>73</sup> Zitiert nach Frank Büttner: Der Streit um die „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst“. a.a.O., S. 73.

<sup>74</sup> Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991. S. 237.

zu geben. Der Aufsatz [...] dient als Confession, worauf die Weimarschen Kunstfreunde leben und sterben.<sup>75</sup>

Nur mit dieser Auseinandersetzung als Hintergrund lassen sich Goethes revidierende Eingriffe in seinen früheren Text begreifen. Der Text 1823 eröffnet mit der Sprengung der Deutungshoheit jener „nationalen“ Kunst durch Heranziehung eines französischen Baumeister, mittels derer Goethe die gotischen Bauwerke mit der allgemeingültigen Proportionsästhetik in Eintracht bringt. Er löst somit die Begeisterung für die Gotik von ihrem spezifischen nationalen Inhalt, und verwandelt sie zu einem Beweis jener ästhetischen Grundprinzipien.

## 5. Die ersten Keime der letzten Frucht: „Von Deutscher Baukunst“ (1772/73) in Revision

### 5.1 Klassizistische Grundposition in jugendlichem Enthusiasmus

„Ich hatte doch die innern Proportion des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwicklung der einzelnen Zieraten eben aus diesem Ganzen eingesehen.“<sup>76</sup> Mit dieser Selbstopologie endet Goethes zweiter „Von Deutscher Baukunst“-Aufsatz. Die Betonung der gedanklichen Kontinuität dient hinsichtlich jener ästhetischen Auseinandersetzung auf dem Kampffeld Gotik nicht der Selbstaussage als vielmehr dem Zweck, die Romantiker einer gewichtigen Stütze, auf die sie gerne zurückgreifen, zu berauben. Die Legitimität dieser eigenen Aussage wird bei genauer Analyse des früheren Texts von nicht wenigen Textstellen bekräftigt. Den Genius, die zentrale Denkfigur des Sturms-und-Drangs schlechthin, versteht der junge Goethe nicht als eine willkürliche Kraft, sondern als einen organisierenden Geist, denn aus seiner Seele treten alle Teile in „ein ewiges Ganze zusammengewachsen“ hervor.<sup>77</sup> Der erhabene Eindruck des Straßburger Münsters besteht eben „aus tausend harmonirenden Einzelheiten“<sup>78</sup>, die sich zu einem „lebendigen Ganzen“<sup>79</sup> zusammenfügen. Es ist der Baum Gottes, der das Münster versinnbildlicht – aber losgelöst von ihrer christlichen Konnotation, wird das religiöse Motiv in die Natur integriert: das wechselseitige Verhältnis zwischen den unzähligen Teilen und dem lebendigen Ganzen sei „[...] wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen“.<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> MA 11.2, S. 987.

<sup>76</sup> MA 13.2, S. 164.

<sup>77</sup> MA 1.2, S. 417.

<sup>78</sup> MA 1.2, S. 418.

<sup>79</sup> MA 1.2, S. 420.

<sup>80</sup> MA 1.2, S. 419f.

So stehe Goethe Hanno-Walter Kruft zufolge in einer Begriffs- tradition, die bis Wickelmanns Lehre zurückreicht.<sup>81</sup> Die auf den Münster verwendeten Beschreibungsmechanismen von Teilen als Mittel zum Ganzen nennt Hubertus Kohle eine „[...] merkwürdige Kombination von Gotik mit klassi- zistischer Sichtweise.“<sup>82</sup> Die Nähe der Formulierungen des jungen Goethe zu der „inneren Proportion“ oder der „Übereinstimmung aller entwickelten Einzelheiten“ im zweiten *Von Deutscher Baukunst*-Aufsatz wird ferner bestä- tigt durch Harald Kellers Feststellung, daß die organische Ganzheit des Münsters gerade in „Schönheit der Verhältnisse“ und „Wahrheit seiner Proportionen“ bestehe, was ihn allerdings sehr beunruhigt.<sup>83</sup> Was man im Alter an Fülle hat, muß man in der Jugend zumindest geahnt haben.

## 5.2 Die „gefühlte“ Harmonie mit der Notwendigkeit: Empfinden als Prin- zip

Die eigentliche Revision im zweiten *Von Deutscher Baukunst*-Aufsatz betrifft wenig den Inhalt, sondern die Form der Wahrnehmung. Während die ästhe- tische Anschauung ihrer scheinbar entgegengesetzten Formulierungen ungeachtet nach wie vor um den geheimvollen Punkt des harmonischen Ef- fekts zwischen dem Ganzen und den Teilen kreist, wird das sinnliche Wahrnehmungsmedium durch ein analytisches ersetzt.

Erinnert sei hier zunächst an die gesetzgebende Funktion der *Empfin- dung* in dem ersten *Von Deutscher Baukunst*-Aufsatz: „[D]enn eine Empfin- dung schuf sie (die willkürlichsten, aber miteinander zusammenstimmen- den Formen, M.M.) zum charakteristischen Ganzen.“<sup>84</sup> Die charakteristische Kunst wirke nicht aus dogmatischen Prinzipien, sondern aus „[...] inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung“, aus dem „[...] Gefühl der Ver- hältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind“.<sup>85</sup> Das *Gefühl* der Ver- hältnisse sichere die „Wahrheit“ und die Schönheit eines Kunstwerks, und werde somit das höchste Schaffungsprinzip des selbständigen Genies. Des- wegen stelle das Straßburger Münster nicht die verzärtelnde „neuer[e] Schönheitsley“<sup>86</sup> dar, sondern „das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele“.<sup>87</sup>

Dementsprechend ist Empfindung nicht nur das höchste Darstellungs-, sondern auch das höchste Wahrnehmungsprinzip: „Hättest du mehr gefühlt

---

<sup>81</sup> Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. a.a.O., S. 215.

<sup>82</sup> Vgl. Hubertus Kohle: *Goethe und die Gotik*. <http://faustkultur.de/kategorie/kunst-/goethe-und-die-gotik.html> (Zuletzt aufgerufen am 26.09.2013)

<sup>83</sup> Vgl. Harald Keller: *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster*. a.a.O., S. 21.

<sup>84</sup> MA 1.2, S. 421.

<sup>85</sup> MA 1.2, S. 421.

<sup>86</sup> MA 1.2, S. 421.

<sup>87</sup> MA 1.2, S. 421f.

als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen.“<sup>88</sup> Die „Hauptakkorde“ der zu empfindenden inneren Verhältnisse vermöge man noch zu beweisen, die Geheimnisse derselben könne man nur fühlen.<sup>89</sup> Darin hat Ernst Osterkamp zu Recht das grundlegende Problem der Kunstbeschreibung erkannt:

Da das Kunstwerk aus der Einheit der Empfindung zu einem Ganzen wird, erschließt es sich nicht der verstandesmäßigen Betrachtung, sondern der aus dem unmittelbaren Eindruck geborenen ‚Empfindung‘. [...] Damit schlägt die Beschreibung eines Kunstwerks notwendig um in die Beschreibung der von ihm ausgelösten Empfindung.<sup>90</sup>

Man solle deswegen das Ohr verschließen „[...] vor allem Wortgeprahle über die bildende Kunst“, und Goethe fordert auf zu „komm[n], genieße[n] und schaue[n].“<sup>91</sup>

Da die Kunst, aus der Empfindung stammend, die Empfindung des Betrachters direkt anspricht, so ist die Rezeption eines Kunstwerks ein kongenialer Prozeß, eine unmittelbare Begegnung des Genius mit dem Wahrnehmenden, eine Seelenverschmelzung beider Parteien: „[G]anze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.“<sup>92</sup> Die Erzählung innerhalb des Texts zeigt, wie ohnmächtig die Lektüre gegenüber anhaltenden Anschauungen wirkt: zum einen können die allgemein abwertenden Lehrmeinungen der Kunstgelehrten über Gotik der Begeisterung angesichts des Straßburger Münsters keinen Einhalt gebieten, zum anderen sind es gerade die wiederholten Betrachtungen, die dem Fühlenden den Genius zur Offenbarung entgegen bringen. Durch Lektüre gerate man nur ins Mißverständnis, durch den Unterricht des Genius hingegen gelangt man zur Einsicht des Zusammenspiels von Einheit und Mannigfaltigkeit. Diese Hervorhebung des sinnlichen Empfindens korrespondiert mit der fast zeitgleichen kritischen Auseinandersetzung mit Johann Georg Sulzer in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*:

Wer von den Künsten nicht sinnliche Erfahrung hat, der lasse es lieber. [...] Er bedenke, daß er sich durch alle Theorie den Weg zum wahren Genusse versperrt, denn ein schädlicheres Nichts, als sie, ist nicht gefunden worden.<sup>93</sup>

### 5.3 Wechsel der Erkenntnismodi nach einem halben Jahrhundert

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß der neugewonnenen klassizistischen Anschauung desselben Objekts ein Wandel des Wahrnehmungsver-

---

<sup>88</sup> MA 1.2, S. 416.

<sup>89</sup> MA 1.2, S. 421.

<sup>90</sup> Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. a.a.O., S.19f.

<sup>91</sup> MA 1.2, S. 420.

<sup>92</sup> MA 1.2, S. 415.

<sup>93</sup> MA 1.2, S. 398.

fahrens zugrunde liegt. In dem zweiten Baukunst-Aufsatz rücken anstatt der sinnlichen Unmittelbarkeit die theoretische Fundierung und ein mathematisch-geometrisches Begreifen in den Vordergrund. Abhandlungen mit „gepflogener Messung und Untersuchung“<sup>94</sup> und wissenschaftliche Auseinandersetzungen leiten Goethes erneuten Versuch ein, sich wieder in den zeitgenössischen Diskurs über die Gotik einzumischen. Auf diese Nüchternheit und Hinwendung zur Begrifflichkeit weisen vor allem die ungewöhnlich detaillierten Beschreibungen einzelner Bauteile der Münsterfassade im neunten Buch von *Dichtung und Wahrheit* hin. Die Polemik des Fühlens gegen das Messens im ersten Baukunst-Aufsatz<sup>95</sup> wird hier durch ihre Antithese ersetzt: „Je mehr ich untersuchte, desto mehr geriet ich in Erstauen; jemehr ich mich mit Messen und Zeichen unterhielt und abmüdete, desto mehr wuchs meine Anhänglichkeit.“<sup>96</sup>

Da die Schönheit der gotischen Baukunst nun von meßbarer mathematischer Natur ist, die von der Person des Urhebers unabhängig ist, verschwindet konsequenterweise die mythische Gestalt des Genius, der in dem ersten Aufsatz noch allein die ästhetische Offenbarung des Betrachters vermochte. Fünfzig Jahre später, als „[...] die Erkenntnis vollständiger, das Bewußtsein deutlicher“ geworden ist, ist es höchste Zeit, „[...] jenes Hervorgebrachte wieder als Stoff zu behandeln zu einem Letzten zu bearbeiten“.<sup>97</sup> Man solle sich nicht mehr unbesonnen „der persönlichen Empfindung“ hingeben, sondern das Kunstwerk als „Wissender und in die Hütengeheimnisse Eingeweihter“ betrachten.<sup>98</sup>

Nicht unzutreffend hat Hendrik Birus den Entwicklungsgang von jugendlicher Genialität und Spontaneität zur nüchternen Reflexion im Alter anhand eines Epigramms von Heinrich Kleist dargestellt:

„Herr von Göthe

Siehe, das nenn' ich doch würdig, fürwahr, sich im Alter beschäff'gen!

Er zerlegt jetzt den Strahl, den seine Jugend sonst warf.“<sup>99</sup>

Ausgerechnet die von Goethe bekämpfte Optik Newtons wird hier zur Metapher seiner Autorschaft: der Strahl, der einst „eine[n], ganze[n], große[n] Eindruck“ möglich gemacht hat, wird in detaillierte Ausführungen aufgelöst. Das Münster bildet nicht mehr einen Gegenstand der seelischen Verschmelzung mit dem schaffenden Genius durch unmittelbare Wahrnehmung, sondern einen des forschenden Erkenntnisvermögens. Aber selbst

---

<sup>94</sup> MA 13.2, S. 160.

<sup>95</sup> MA 1.2, S. 416.

<sup>96</sup> MA 16, S. 417.

<sup>97</sup> Vgl. Goethes Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit*. MA 16, S. 10.

<sup>98</sup> MA 13.2, S. 164.

<sup>99</sup> Zitiert nach Hendrik Birus: *Im Gegenwärtigen Vergangenes*. a.a.O., S. 13.

wenn man den jungen Goethe gegen den alten auszuspielen pflegt, ist es dasselbe, was er fühlte und erforschte. Und vor allem:

Mit jedem Schritte überzeugte man sich mehr: daß *Schöpfungskraft im Künstler sei aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maße und des Gehörigen*, und daß nur durch diese ein selbständig Werk, wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Goethes Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775. MA 1.2, S. 305. Hervorhebung durch den Verfasser.