BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1974, HEFT 4

HARALD KELLER

Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert 1772/1972

Vorgetragen am 5. November 1973

MÜNCHEN 1974

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISBN 3 7696 1458 5

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1974
Druck: Buch- und Offsetdruckerei Georg Wagner, Nördlingen
Printed in Germany

Der Erinnerung an
Daniel Schlumberger († 21. 10. 1972)
und sein Straßburger Haus

Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, dieses Heftchen in Oktav von nur 16 Seiten Umfang, das ohne den Namen des Verfassers preiszugeben, ohne Druckort und mit dem nicht ganz richtigen Druckjahr 1773 im November 1772 auf dem Büchermarkt erschien,[1] muß den zunächst wohl sehr wenigen Lesern, denen es in die Hände fiel, einige Rätsel aufgegeben haben. Sie sind von den Literarhistorikern inzwischen alle gelöst worden – aber ein Laie, der sich heute an die Lektüre des Goethe'schen Textes macht, wird noch immer über manche unverständliche Stelle stolpern. Schon drei Jahre später mußte der Dichter sich gestehen: „Ich schrieb ehmals 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."[2] Als der Verfasser, genau vierzig Jahre später, bei Schilderung seiner Straßburger Zeit in „Dichtung und Wahrheit" auf den Hymnus zu sprechen kam, urteilte er selbst, sein Schriftchen hätte „mehr Wirkung getan", wenn er „klar und deutlich, in vernehmlicheren Stil" geschrieben hätte. „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."[3] Da ist zunächst die jugendliche Freude an der Polemik gegen nicht genannte und heute z. T. vergessene Verfasser, mit denen die 16 Seiten durchsetzt sind. Wir wissen heute, daß der „liebe Abt", den Goethe so hart anläßt, ein französischer Architektur-Theoretiker, der Jesuitenpater Abbé Laugier ist, und daß die Abschnitte 2 und 4 sich gegen den namentlich nicht genannten Aesthetiker Joh. Georg Sulzer wendeten, einen Schweizer, der

---

[1] Goethe sendet unter dem 13. Nov. 1772 zwei Exemplare an Kestner nach Wetzlar. Sophien-Ausg. IV, Abtlg., Bd. 2, p. 37. – M. Morris, Der junge Goethe, Leipzig 1910, III, Nr. 108.

[2] Dritte Wallfahrt zu Erwins Grabe. M. Morris V, p. 261 ff. – Artemis-Ausg. 13, p. 54 ff.

[3] Dichtung und Wahrheit, 3. Teil, 12. Buch.

seit 1771 in Berlin lehrte und dessen Hauptwerk „Allgemeine Theorie der schönen Künste nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter" (4 Bände, 1771–74) damals eben zu erscheinen begann und von Merck in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" im Februar 1772 sogleich besprochen wurde.

Mit Leidenschaft wirft der junge Betrachter sich in die Kontroverse über die Urhütte, die Entstehung des Hauses, die auf Vitruvs klassischen Text begründet, seit Filarete, also seit den Anfängen der Frührenaissance, die Theoretiker bewegt hatte.[4] Goethe wendet sich gegen die klassizistische Fassung der Theorie, daß das Konstituierende am Urhaus die vier das Dach tragenden Säulen an den vier Ecken seien, worauf dann der Wert der Säulenfront für Kirchen und Paläste gegründet werde. Goethe polemisiert gegen Laugier sehr heftig: „Säule ist mitnichten ein Bestandtheil unserer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unserer Gebäude. Unsere Häuser entstehen nicht aus vier Säulen an vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie anflickt, sind sie belastender Überfluß."

Ein solcher Satz weckt die Erwartung, daß Goethe sich über den Innenraum des Straßburger Münsters äußern werde. Das geschieht dann aber nicht. Es wird ein Hauptzweck der folgenden Untersuchung sein, begreiflich zu machen, warum der Dichter in seiner Abhandlung des Innenraums des Münsters mit keinem Worte gedenkt.

Das seltsame Opfer aus „Blumen, Blüten, Blätter, auch wohl dürres Gras und Moos und über Nacht geschossene Schwämme", die in ein Schnupftuch gesammelt, „an seynen vier Zipfeln", an einer Buche aufgehängt werden, in die vorher Erwin von Steinbachs Namen eingeschnitten war, versteht der moderne Leser kaum noch, der nicht mehr die feste Bibelkenntnis des 18. Jahrhunderts besitzt. Diese Huldigung an Erwin ist nachgebildet einer Vision des hl. Petrus aus der Apostelgeschichte 10,9 ff., und dieses Kapitel ist Perikopentext für die Predigt am 2. Oster- und am 2. Pfingsttage. Es ist also

---

[4] I. Gauss, Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst ... Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXIII, 1971, p. 7 ff., bes. p. 34 f.

nicht unwahrscheinlich, daß Goethe den Pfarrer Brion in Sesenheim am Pfingstmontag 1771 über diesen Text hat predigen hören.[5]

Aber neben solchen dunklen Einzelstellen – welch merkwürdiges Durcheinander von Gedanken, Stimmungen, Ahnungen, Halbwissen und Theorien durchranken sich in diesem Schriftchen, das halb Pamphlet, halb Hymnus ist. Gefochten wird nach allen Seiten, und die Angeredeten wechseln von Absatz zu Absatz. Zunächst, wie es sich gebührt, wird Erwins Gestalt beschworen (Abschnitt 1), aber schon hier wird dem „schwachen Geschmäckler" die Fähigkeit abgesprochen, Erwins „Coloß" verstehen zu können. Gegen die Welschen, gegen Bernini, gegen die namentlich nicht genannten Theoretiker Laugier und Sulzer wendet sich Abschnitt 2. Der Mittelabschnitt 3 scheint zunächst die gelehrte Polemik fortführen zu wollen, schlägt dann aber unversehens in eine freie dichterische Beschreibung der Münsterfassade um und endet mit einem Dankeswort an den direkt angesprochenen Genius. Abschnitt 4 verbindet sich mit 3, indem im ersten Satze noch „der heilige Erwin" der Partner ist. Aber gleich darauf wechselt der Adressat wieder: „Und du, mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit." Aber schon zwei Sätze weiter wendet sich Goethe an eine neue Gestalt, den „theuren Jüngling ... der du bewegt dastehst und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen". Im Schlußabschnitt schließlich wird eingangs gegen die eigene Zeit zu Felde gezogen, welche die apostrophierten „trefflichen Menschen" verleitet, dem Genius zu schaden. Aber dieser Genius ist nicht mehr Erwin, denn aus den historisch gerichteten vier Abschnitten ist im fünften der prophetische Ausblick auf die Zukunft geworden. Dieser Knabe, dessen Laufbahn vom „Kindertraum" über das „Jünglingsleben" bis zum „ausruhen in dem Arme der Göttin" geahnt ist, wird unter uns erscheinen „und mehr als Prometheus leit er die Seeligkeit der Götter auf die Erde."

Bei dem, was Germanistik und Philosophie über Goethes Hymnus erforscht haben, und was Ernst Beutler in seiner Schrift von 1943 in seinem schlichten, limpiden Deutsch in klassischer Form zusammengefaßt hat, darf man sich wohl für einige Zeit beruhigen.

---

[5] E. Beutler, Von deutscher Baukunst, Goethes Hymnus, seine Entstehung und Wirkung. München 1943, p. 28.

Die Kunstgeschichte aber hat ihre Aufgabe noch kaum angefaßt. Noch ist der Platz von Goethes Erstlingsschrift im Rahmen der europäischen Bewegung nicht bestimmt, die zur Wiederentdeckung und neuen Bewunderung der Gotik führte. In dieser Bewegung aber gibt die Architektur den Ton an, so hoch man auch immer die Leistung der Literaten als Anreger, als Wortführer der Strömung veranschlagen mag. Die Denkmäler der Bildenden Kunst vor allem wollen herangezogen sein, wenn es gilt, die zeitliche Stellung und die Größe der Goethe'schen Leistung zu bestimmen.

I

„Non satis est placuisse oculis nisi pectora tangas."

Dem Kinde Goethe und dem Leipziger Rokoko-Studenten waren gotische Bauten nicht beachtenswert erschienen;[6] das erste Erlebnis bildender Kunst, von dem wir wissen, bedeuteten für den Achtzehnjährigen die niederländischen Kleinmeister der Dresdner Galerie.[7] Durch den Umgang mit Adam Friedrich Oeser aber wurden Goethe die Kunstanschauungen des Winckelmannkreises frühe nahe gebracht.[8] „Er (Oeser) lehrte mich, das Ideal der Schönheit sey Einfalt und Stille", und so kommt der Zwanzigjährige nicht unvorbereitet zu einem ersten Besuch in den Antikensaal zu Mannheim, (Ende Oktober oder November 1769), in jene große Abgußsammlung, die Goethe auf der Rückreise von Straßburg im August 1771 wiedersieht. Die Schilderung dieser zweiten Begegnung mit dem Apoll von

---

[6] Cornelia Goethe hat am 30. Okt. 1768 „den Pfarrturm" bestiegen, wie sie in ihrem Tagebuch für Katharina Fabricius berichtet. Artemis-Ausg. Ergänzungsbd. I, 1960. Briefe aus dem Elternhaus, p. 351 f.

[7] „Dichtung und Wahrheit." 2. Teil, 8. Buch.

[8] Vgl. d. Brief an Oeser v. 9. XI. 1768 bei Morris I, p. 309 ff. u. besonders den herrlichen Brief über Oeser an Philipp Erasmus Reich v. 20. II. 1770 bei Morris I, p. 343 ff. – Über Oeser: Dichtung und Wahrheit, II. Teil, 8. Buch. – C. Justi, Winckelmann u. seine Zeitgenossen, 3. Aufl. Leipzig 1923, I, p. 370 ff. – F. Schulze, Ad. Fr. Oeser, der Vorläufer d. Klassizismus, Leipzig o. J. (1944) p. 52 ff.

Belvedere, dem sterbenden Fechter und vor allem mit dem Laokoon in „Dichtung und Wahrheit" mochte dem über Sechzigjährigen die erwünschte Gelegenheit geben, sich von der Begeisterung des jungen Studenten für das Straßburger Münster zu distanzieren, und sehr absichtsvoll klingt die leuchtende Schilderung der elsässischen Jugendzeit mit dem Besuch in Mannheim aus.[9] Der Dichter wünscht diese Begegnung mit der antiken Skulptur und deren Folgen für seine spätere Entwicklung seinem Leser höchst eindringlich einzuprägen: „Kaum war die Tür des herrlichen Saales hinter mir zugeschlossen, so wünschte ich mich selbst wieder zu finden, ja ich suchte jene Gestalten eher, als lästig, aus meiner Einbildungskraft zu entfernen, und nur erst durch einen großen Umweg sollte ich in diesen Kreis zurückgeführt werden."

Nicht genug damit. Nicht nur am Ende, sondern schon gleich am Anfang der Schilderung seiner Straßburger Zeit wird ein Erlebnis mit „klassischer" Kunst sehr eindringlich beschrieben, so daß die Begegnung mit dem Münster kunstvoll von zwei großen antigotischen Eindrücken gerahmt wird. Anfang April 1770 war Goethe in Straßburg eingetroffen, Anfang Mai wurde hier die Dauphine Marie Antoinette, Erzherzogin von Oesterreich und Tochter Maria Theresias, den Gesandten ihres künftigen Gemahls übergeben. Dies mußte natürlich genau an der Staatengrenze geschehen, und so wurde denn für den Staatsakt auf einer Rheininsel zwischen zwei Brükken ein Pavillon errichtet, dessen Zimmer mit aus Paris gesandten Gobelins ausgeschlagen waren. Unter diesen befand sich ein Satz von Tapisserien nach Raffael, aber nicht beschränkt auf die Serie für das Sockelgeschoß der sixtinischen Kapelle. „Dieser Anblick war für mich von ganz entschiedener Wirkung, indem ich das Rechte und Vollkommene, obgleich nur nachgebildet, in Masse kennen lernte. Ich ging und kam und kam und ging, und konnte mich nicht satt sehen; ja ein vergebliches Streben quälte mich, weil ich das was mich so außerordentlich ansprach, auch gern begriffen hätte."[10]

Daß hier nicht etwa die Empfindungen des alternden Goethe, der aus Italien längst zurückgekehrt ist, in die Schilderung seiner Jugendeindrücke rückwärts projiziert werden, können wir belegen.

---

[9] Dichtung u. Wahrheit. 3. Teil, 11. Buch.

[10] Dichtung und Wahrheit, 2. Teil, 9. Buch.

Denn schon vor der Durchreise der Dauphine schreibt Goethe unter dem 29. April an seinen Freund Ernst Theodor Langer: „Die Gobelins, die man von Paris gebracht hat, um einige Sääle zu verzieren, haben mich auf die angenehmste Weiße überrascht, die meisten sind nach Raphael, und allein der Reise wehrt, die ich aus viel Ursachen gemacht habe. Die berühmte Schule von Athen ist darunter. Es läßt sich gar nichts darüber sagen; aber das weiß ich, daß ich von dem Augenblicke an, da ich sie zum ersten sah, eine neue Époque meiner Kenntniße rechnen werde. Es ist ein Abgrund von Kunst so ein Stück . . .

Nach Italien Langer! Nach Italien! Nur nicht über's Jahr. Das ist mir zu früh; ich habe die Kenntniße noch nicht die ich brauche, es fehlt mir noch viel. Paris soll meine Schule seyn, Rom meine Universität. Denn es ist eine wahre Universität; und wenn man's gesehen hat hat man alles gesehen. Drum eil ich nicht hinein."[11]

Aus dem berühmten Christtagsbrief an Kestner vom 25. Dezember 1772 – also kaum mehr als einen Monat nach dem Erscheinen der Schrift „Von deutscher Baukunst" – erfahren wir, daß Goethes Stube im Elternhaus „mit den glücklichsten Bildern ausgeziert (ist, die) mir freundlichen guten Morgen sagen. Sieben Köpfe nach Raphael, eingegeben vom lebendigen Geiste, einen davon hab ich nachgezeichnet und binn zu frieden mit ob gleich nicht so froh."[12]

Dies also ist der Hintergrund, auf dem der Hymnus auf das Straßburger Münster unbedingt gesehen sein will. Der soeben aus Straßburg heimgekehrte junge Lizenziat empfindet Gotik und Klassik noch nicht als unüberbrückbare Gegensätze, weil es ihm um den Genius geht und nicht um Stile. In einem Brief vom 21. September 1771 an Joh. Gottfried Röderer heißt es vom Schaffen des Architekten: „Der Künstler muss eine so große Seele haben wie der König für den er Sääle wölbt, ein Mann wie Erwin, wie Bramante."[12a]

Nirgends war in England oder Deutschland die neue Begeisterung für die Gotik im 18. Jahrhundert von echten, alten, gotischen Bauten ausgegangen. Horace Walpole selbst hat immer wieder be-

---

[11] Nicht in der Sophien-Ausg. Artemis-Ausg. Briefe I, 1764–1786, p. 137 f.

[12] Sophien-Ausg. IV, Abteilg. Bd. 2, p. 47 ff., bes. p. 50. – Artemis-Ausg. Briefe I, p. 184. – Die Analyse zweier dieser Köpfe gehört zu Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten. (Sophien-Ausg. Bd. 37, p. 337 f.)

[12a] M. Morris II, p. 109.

tont, wie sehr Strawberry Hill als reine Phantasie-Architektur zu verstehen sei, und das Nauener Tor in Potsdam nahm sich keines der prachtvollen alten märkischen oder pommerschen Stadttore der Backsteingotik zum Vorbild, sondern neugotische Profanbauten des 18. Jahrhunderts aus England, die dem König wohl durch den Lordmarschall Keith oder Algarotti bekannt wurden.[13] Da ist es denn eine zwar simple, aber bahnbrechende Tat, daß Goethe dem Straßburger Münster als einem alten Bau ein Interesse zuwendet, wie es bisher nur die Lokalhistoriker in den einzelnen Städten ihren heimischen Domen hatten angedeihen lassen. Aber anders als diese Antiquare schaut er nicht auf das ehrwürdige Alter, sondern auf die künstlerische Form. Er sieht das Münster nicht als Kritiker, er lobt und tadelt es nicht, sondern er kapituliert vollständig, er liefert sich dem großen Eindruck aus: „Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß" ... Und weiter: „desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes".

Das Straßburger Münster gab den Anlaß zu dieser ersten gedruckten Prosaschrift Goethes – und dennoch ist das Bauwerk nicht eigentlich der Gegenstand des Heftchens. Schon deshalb nicht, weil der Verfasser nur die Fassade beschreibt, aber den Innenraum gar nicht betritt, und um den ganzen Außenbau nicht herumgeht. Als Goethe nach wenigen Jahren die „Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775" niederschrieb, sind die „Stationen" dieses Wallfahrtsweges die architektonischen Ruhepunkte, die sich dem den Turm besteigenden Besucher darbieten – wiederum also verlautet kein Wort über den Innenraum. Als der Dichter schließlich in „Dichtung und Wahrheit" seine Straßburger Jugendzeit schildert, stand er schon in Beziehungen zu Sulpice Boisserée und benützte die Vorlagen für dessen große Publikation über den Kölner Dom.[14] Da-

[13] A. Neumeyer, Repert. f. Kunstwiss. 49, 1928, p. 84 f.

[14] „Im Jahre 1810 ... trat ich, durch Vermittlung eines edlen Freundes, mit den Brüdern Boisserée in ein näheres Verhältnis. Sie teilten mir glänzende Beweise ihrer Bemühungen mit; sorgfältig ausgesuchte Zeichnungen des Doms zu Köln, teils im Grundriß, teils von mehreren Seiten, machten mich mit einem Gebäude bekannt, das nach scharfer Prüfung gar wohl die erste Stelle in dieser Bauart verdient; ich nahm ältere Studien wieder vor ..." Von deutscher Baukunst 1823. Aus Kunst u. Altertum. Vierten Bandes zweites Heft. (Artemis-Ausg. 13, p. 953.) Vgl. dazu Goethes Briefe an Reinhard, der die Bekanntschaft vermittelt hatte:

mals durfte er das dem zweiten Teil von „Dichtung und Wahrheit" vorangestellte Motto „Was man in der Jugend sich wünscht, hat man im Alter die Fülle" besonders auf die Straßburger Epoche und seine Jugendbegeisterung für das Münster beziehen. Aber obwohl aus einem ahnenden und stammelnden Jüngling Goethe inzwischen ein Mann an der Schwelle des Greisenalters geworden war, der einen weiten historischen Überblick über die Baukunst und ihre Entwicklungsphasen besaß, – auch der alte Goethe läßt noch immer kein Wort über den Innenraum des Münsters selbst vernehmen.

Auch der geläufige Straßburger Fremdenführer des 18. Jahrhunderts, das „Münster- und Thurmbüchlein" hatte unter den beigegebenen Kupferstichen keine Innenansicht des Baues gebracht, und die ästhetischen Kriterien, einen solchen Raum sprachlich zu definieren, waren noch nicht entwickelt. Wilhelm Heinse, der nur acht Jahre nach Erscheinen von Goethes Erwin-Schrift Straßburg besuchte, half sich bei der Beschreibung des Kirchenschiffs mit dem üblichen Klischee. Er, der drei Jahre später bei einem völligen Verdammungs-Urteil über den Florentiner Dom darin gleichwohl „eine ziemlich reine Proportion ... und noch immer eine wilde, düstere astige Art von Schönheit" fand,[15] der selbst von einer Dutzendkirche der Spätrenaissance wie Sa Maria degli Angeli unterhalb Assisi sagen konnte: „Von herrlicher, majestätischer Proportion durchaus. Das Ganze macht einen reinen Klang in der Seele wie C-Dur, oder der Jonische Rhythmus,"[16] – Heinse also begnügte sich 1780 in Straßburg mit dem Ausspinnen des Topos von der Entstehung des gotischen Schiffs aus der Vegetation des Waldes.[17]

Er interpretiert „das Münster gerad wie einen heiligen Hayn, wie einen erfrischenden dreyfachen Gang von äußerst hohen, weitschattigen Bäumen ... sechs Stämme auf jeder Seite des Haupt-

---

v. 14. Mai 1810, u. v. 8. Mai u. 8. Juni 1811. (Goethe u. Reinhard. Briefwechsel. Wiesbaden 1957, p. 126, 154, 159.) Von diesen einigermaßen reservierten Äußerungen Goethes sticht die Begeisterung Sulpice Boisserée's sehr ab, mit der er von seinem ersten Besuch in Weimar an seinen Bruder Melchior berichtet. (Goethes Gespräche. Gesamtausgabe v. F. Frhrn v. Biedermann II, 1909, p. 120 ff., bes. p. 126.)

[15] W. Heinse, Sämtliche Werke, ed. C. Schüddekopf, VII. Tagebücher, Leipzig 1909, p. 157.

[16] Ebd. p. 121.

[17] Ebd. p. 14 f.

gangs ... die Zwischenräume von Stamm zu Stamm sind mit gemahlten Fenstern erleuchtet, die wie luftige Zweige das Licht durchlassen ... Am Chor wird die Kirche niedriger und heiliger, dichter und dunkler, und die Wachskerzen thun da guten Effect."

Abermals zehn Jahre später hat Georg Forster dasselbe Rezept angewandt, um seiner Bewegung über das Innere des Kölner Domchors Herr zu werden: „In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes: nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Ästen gespalten, die sich mit ihren Nachbarn in spitzen Bögen wölbt und dem Auge, das ihnen folgen will, fast unerreichbar ist ... die griechische Baukunst ist unstreitig der Inbegriff des Vollendeten, Übereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Worte: des Schönen. Hier indessen an den gotischen Säulen, die, einzeln genommen, wie Rohrhalme schwanken würden und nur in großer Anzahl zu einem Schafte vereinigt Masse machen und ihren geraden Wuchs behalten können, unter ihren Bogen, die gleichsam auf nichts ruhen, luftig schweben, wie die schattenreichen Wipfelgewölbe des Waldes – hier schwelgt der Sinn im Übermut des künstlerischen Beginnens. Jene griechischen Gestalten scheinen sich an alles anzuschließen, was da ist, an alles, was menschlich ist; diese stehen wie Erscheinungen aus einer andern Welt, wie Feenpaläste da, um Zeugnis zu geben von der schöpferischen Kraft im Menschen, die einen isolierten Gedanken bis auf das äußerste verfolgen und das Erhabene selbst auf einem exzentrischen Wege zu erreichen weiß."[18] „Wie Feenpaläste", – das bedeutet bereits den Anfang einer Säkularisation der Kathedrale.

Die Geschichte des Topos vom Ursprung des gotischen Doms aus dem Walde ist noch nicht geschrieben worden. Soviel wir sehen, taucht der Vergleich im Norden zuerst bei Michel Félibien in der „Histoire de l'Abbaye royale de St. Denis en France" 1706 auf, findet sich dann bei F. Delamonce 1736, bei Boffrand 1745, bei Paul

---

[18] G. Forster, Ansichten v. Niederrhein, v. Brabant, Flandern, Holland, England u. Frankreich, im April, Mai u. Juni 1790, 3 Bde, Berlin 1791–1794, hier zitiert nach Werke, Frankfurt/M. 1969, II, p. 464. – W. D. Robson-Scott, Georg Forster and the Gothic Revival, Modern Language Reviews 51, 1956, p. 42 ff. Ders. The Literary Background of the Gothic Revival in Germany, Oxford 1965, p. 99 ff.

Decker 1759, bei William Waburton 1760.[19] Diese Gedanken lagen also in der Luft – es ist sehr möglich, daß Goethe sie gekannt und – verschmäht hat.[20]

Es ging Goethe in dieser Jugendschrift weniger um das Werk des Genius, als um diesen selbst. Zum ersten Male wird der Genie-Kult des Sturm und Drang auf ein Bauwerk ausgedehnt. Die Verehrung des Genius kommt aus England. Sie war dort zu Beginn des 18. Jahrhunderts so im Schwange, daß Addison 1711 sagen durfte: „There is not an Heroick Scribler in the Nation, that has not his Admirers who think him a great Genius; and as for your Smatterers in Tragedy, there is scarce a Man among them who is not cried

---

[19] W. Herrmann, Laugier, An eighteenth Century French Theory, London 1962, p. 245 u. 240. – P. Frankl, The Gothic. Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries. Princeton 1960, p. 385, 390, 392. Über das Wiederaufleben der Waldtheorie im 19 Jh. handelt erschöpfend Frankl, p. 653 ff., dazu d. Appendices, p. 868 ff.
Wir wissen noch nicht, auf welchem Wege die Waldtheorie aus dem pseudo-raffaelischen Briefe (Text bei V. Golzio. Raffaelo, nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella Letteratura del suo secolo. Citta del Vaticano 1936, p. 78 ff. bes. p. 86 über diesen J. v. Schlosser, die Kunstliteratur, Wien 1924, p. 175 ff.) nach Frankreich gelangt ist. Bei Félibien heißt es: „Tout l'ouvrage neanmoins est gothique; mais l'un de ces beaux gothiques qu'on a eu raison de comparer à ces ouvrages délicats qu'on nomme filigranne ou à ces feuillées d'arbres que l'on voit dans les bois. En effet tout ce magnifique bastiment, quelque solide qu'il soit, semble ne se soutenir par une infinité de colonnes fort menues et de petits cordons qui comme autant de rameaux et de tiges d'arbres paroissent sortir de chaque pillier ainsi que de leur souche." (Zitiert nach W. Herrmann).

[20] In Herders „Viertem kritischen Wäldchen", das er 1770 in Straßburg als Manuskript in seinem Reisegepäck mit sich führte, heißt es: „Noch sahest du kein Naturbild, kein wahres Ideal der Schönheit: denn was man auch von Ähnlichkeiten in dieser Kunst mit Bäumen, Menschen und Pflanzen ... sagen möge: dies alles ist eine außerwesentliche oder erzwungene Ähnlichkeit." (Herder, Sämtl. Werke. Ed. Suphan 4, p. 56.) Wir werden noch sehen, daß der junge Goethe dieses Herder'sche Manuskript sehr genau gekannt hat.
Im Journal der Seereise findet sich der Passus: „Mein Leben ist ein Gang durch Gothische Wölbungen oder wenigstens durch eine Allee voll grüner Schatten: die Aussicht ist immer Ehrwürdig und erhaben: der Eintritt war eine Art Schauder ... das letzte Gleichnis habe ich insonderheit in den Wäldern in Nantes gefühlet, wenn ich ging oder saß ... und denn aufblickte, die Allee wie einen grünen Tempel des Allmächtigen vor mir sah ... und durch die Blätter die Sonne sah". Suphan 4, p. 439 ff.

up by one or other for a prodigious Genius." In diesem berühmten Spectator-Artikel Nr. 160 vom 3. September 1711 unterscheidet Addison nun zwei Arten von Genies, zunächst das Naturgenie, das „without any Assistance of Art or Learning, have produced Works that were the Delight of their own Times and the Wonder of Posterity."[21] Sie sind „never disciplined and broken by Rules of Art". Homer ist ihr Prototyp. Dem wird das Kunstgenie gegenüber gestellt. „This second class of great Genius's are those that have formed themselves by Rules, and submitted the Greatness of their natural Talents to the Corrections and Restraints of Art." Vergil, Plato, Aristoteles, von den Engländern Milton und Sir Francis Bacon vertreten diese Gruppe der Genies.

In dem gleichen Jahr 1711 unterschied Shaftesbury in seinen „Characteristics" „the natural and simple genius of antiquity" von „another of considerable authority and weight, which had its rise chiefly from the critical art itself, and from the more accurate inspection into the works of preceding masters."[22] Für die eine Art dient wieder Homer, für die andere Plato als Beispiel. Diese Gedanken werden weiter geführt und erreichen in England ihre größte Verbreitung in den fünfziger und sechziger Jahren. 1759 erschien des alten Edward Young Sendschreiben „Conjectures on Original Composition".[23] Hier werden Genius und „Imitator" gegeneinander ausgespielt. Schließlich gab Robert Wood seinen Essay „On the original genius and writings of Homer" 1769 als Manuskript für Freunde heraus. Die Göttinger Bibliothek besaß für Deutschland das auf lange Zeit einzige Exemplar.[24] In Richard Hurds „Letters on Chivalry and Romance" von 1762 heißt es gleich zu Anfang: „the rise, progress and genius of Gothic Chivalry must be explained."[25]

---

[21] The Spectator. ed. D. F. Bond. II, Oxford 1965, Nr. 160, p. 126 ff.

[22] Anthony Earl of Shaftesbury. Characteristics, ed. I. M. Robertson. I, London 1900 p. 167 f.

[23] Am bequemsten zugänglich in dem Neudruck (mit vorzüglicher Einleitung), den A. Brandl im Jahrbuch d. deutsch. Shakespeare-Gesellsch. 39, 1903, p. 1 ff. veranstaltete. – Fr. Meinecke, Die Entstehung des Historismus, 2. Aufl. München 1946, p. 264 ff.

[24] Fr. Meinecke, Historismus, p. 257 ff.

[25] London, 1762, p. 4 u. später öfter: p. 10, 23, 55 usw.

Die Wirkung dieser englischen Literatur auf die führenden deutschen Schriftsteller war sehr tief.[26] Herder schreibt 1767 in der „Zwoten Sammlung von Fragmenten über die neuere deutsche Literatur": „Woher glüht uns bei der Youngischen Schrift über die Originale ein gewisses Feuer an, das wir bei blos gründlichen Untersuchungen nicht spüren? Weil der Youngische Geist drinn herrscht, der aus seinem Herzen gleichsam ins Herz; aus dem Genie in das Genie spricht; der wie der Elektrische Funke sich mittheilt."[27] Durch Herder also ist Goethe mit dem Begriff des Genius vertraut geworden.[28]

Des jungen Dichters Brust ist so weit, und seine Gedanken fliegen so hoch, daß er sich damals mit jedem großen Menschen identifizieren möchte. An Herder schreibt Goethe zu Ausgang des Jahres 1771: „Und dann weiß ich doch nicht ... ob ich mich ... zu der wahren Religion hinaufschwingen kann, der statt des Heiligen ein groser Mensch erscheint, den ich mir mit Lieb Entusiasmus an meine Brust drücke, und rufe mein Freund und mein Bruder, ... Und das mit Zuversicht zu einem grosen Menschen sagen zu dürfen. – Wär ich einen Tag und eine Nacht Alzibiades, und dann wollt ich sterben."[29]

Aber auch um mythologische Gestalten kreisen des jungen Dichters Gedanken, um Prometheus, um Mahomet, um den ewigen Ju-

---

[26] Über Hamanns und Herders Verhältnis zu Young siehe Robson-Scott, p. 59 ff.

[27] Herder, Werke, ed. Suphan I, 1877, p. 256.

[28] Alle Werke, welche eine Geschichte des Geniebegriffs geben wollten, sind vor der Mitte des 18. Jahrhunderts stecken geblieben. So E. Zilsel, Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen 1926 u. Herm. Wolf, Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in d. deutschen Aesthetik d. 18. Jahrh. I. Von Gottsched bis auf Lessing. (Beiträge z. Philosophie Bd. 9) Heidelberg 1923. Das Buch von E. Zilsel, Die Genie- Religion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, Wien 1918 ist keine philosophiegeschichtliche Darstellung, sondern behandelt Gegenwartsprobleme. – H. Sudheimer, Der Geniebegriff d. jungen Goethe. Berlin 1935. – Völlig abwegig ist die nur maschinenschriftlich vorliegende Jenaer philosophische Dissertation von 1952 von Edith Braemer, Geniezüge an Goethes Erwin von Steinbach u. Gottfried v. Berlichingen.

[29] M. Morris II, Nr. 89, p. 120.

den.[29a] Von der Straßburger Zeit bis zum Februar 1775 lassen sich die Pläne für ein Trauerspiel über den Tod Caesars nachweisen.[30] Ende 1771 spricht Goethe in einem Briefe an Herder von einem geplanten Sokrates-Drama.[31] Im September oder Oktober 1771 ist zum ersten Male von Götz von Berlichingen die Rede, im April des folgenden Jahres liest Goethe Szenen aus dem Drama in Darmstadt vor.[32] Im Sommer 1773 ist die Faust-Dichtung so weit fortgeschritten, daß ein Bekannter das Manuskript sich ausbitten kann.[33] Alles große Namen – aber der Inbegriff des schöpferischen Genius ist für Goethe damals doch Shakespeare. Die Rede „Zum Schäkespears Tag", die der Dichter in seinem Elternhaus am Sonntag dem 14. Oktober 1771 wirklich gehalten hat, fällt also in die Zeit unmittelbar nach der Rückkehr von Straßburg und liest sich denn auch wie eine Variante der Schrift „Von deutscher Baukunst."[34] In der Rede findet sich dieselbe Ablehnung alles Französischen, alles Romanischen. „Unser verdorbner Geschmack aber, umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln."[35] Ganz wie in der „deutschen Baukunst" ist alle Ablehnung sicher und entschieden, die Zuwendung zum Neuen, für groß Erkannten, aber tastend und unsicher: „Noch zur Zeit habe ich wenig über Schäckespearen gedacht; geahndet, empfunden wenn's hoch kam, ist das höchste, wohin ich's hab brin-

---

[29a] Über diese Projekte vergl. P. Meinhold, Goethe zur Geschichte des Christentums. Freiburg i. Br., 1958 p. 29 f., 71 ff. u. 114 ff.

[30] Goethes Gespräche. Gesamt-Ausgabe v. Fl. Frh. v. Biedermann, I. Leipzig 1909, p. 36, 37, 53, 84.

[31] M. Morris II, Nr. 89, p. 120.

[32] Goethes Gespräche. Gesamt-Ausgabe I, p. 19, 20.

[33] Hamburger Goethe-Ausgabe. Bd. III. Faust, hrsg. v. E. Trunz, p. 421. – Man muß sich freilich davor hüten, diese Fragmente der letzten Frankfurter Jahre aus dem Gesichtswinkel von „Dichtung und Wahrheit" zu beurteilen. Als Goethe 1815 am Ende des 14. u. im 15. Buche seiner Lebensbeschreibung auf diese frühen Dichtungen zu sprechen kam, hatte er die Fragmente zumeist gar nicht im Manuskript vor sich: die Blätter des Prometheus-Torsos z. B. kamen Goethe erst 1819 in Gestalt einer Abschrift von Lenz wieder vor Augen. Der klassische Goethe hat diese Stoffe sehr anders vorgetragen, als sie ursprünglich entworfen waren. So auch O. Walzel, Das Prometheus-Symbol, 2. Auflage, p. 58 ff.

[34] Sophien-Ausg. 37, p. 129 ff. – M. Morris II, p. 137 ff.

[35] Morris II, p. 137 ff.

gen können." Gleichwohl weiß der junge Dichter genau, was ihm geschieht. „Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein blindgebohrner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert . . ." Gewiß freut sich Goethe, daß Shakespeare ihn vom Zwang der französischen „drei Einheiten" befreit, von denen der Engländer nichts weiß. Aber das entscheidende Kriterium bedeutet doch erst, daß Shakespeare eine Natur ist. Und also ein Bruder von Erwin von Steinbach. „Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in Colossalischer Größe; darinn liegts, daß wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtschaft." Wenn Goethe dann in der „deutschen Baukunst" sagt „Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Theil notwendig schön", so begreift man schnell, wie weit Gedankengut und Sprachstil in beiden Dichtungen von 1771 und 72 sich nähern: es ist dieselbe Mischung von Polemik gegen die Rokokokultur und persönlichen Confessions einer prometheischen Seele, die unversehens in hymnische Partien übergehen.

Straßburger Münster und Shakespeare – freilich liegt es in der Natur der Sache, daß die Gestalt eines einzelnen Kunstwerks leichter zu umreißen war, als die Gestalt eines Künstlers, von dem wir so verwirrend vielgestaltige Werke besitzen. Bei einem Augenmenschen wie Goethe nun gar wird man sich kaum wundern, daß die ästhetische Analyse eines Kunstwerks ihn vor der Architektur weiter trägt als in der Literatur.[36] Was niemand erwarten sollte, Goethe empfindet mitten in „Sturm und Drang" die Harmonie der Fassade: „Ein, ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonierenden Einzelnheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte." Und weiter: . . . „schauen die großen, harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt; wie in Werken der ewigen Natur, bis

[36] So auch schon O. Walzel in d. Einleitung zur Cotta'schen Jubiläums-Ausgabe, Bd. 36, p. XXVII.

aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen." (Abb. 1)

Schon Dilthey hatte in einem berühmt gewordenen Aufsatz den Einfluß Shaftesburys auf den frühen Weimarer Goethe aufgezeigt.[37] Oskar Walzel verfolgte dann die Nachwirkung des englischen Philosophen bis in die Frankfurter Zeit um 1772 zurück.[38] In der Tat taucht Shaftesburys Begriff der „inneren Form" (the inward form) bei Goethe 1774 oder 75 in den Anmerkungen zu „Mercier's Schauspielkunst" auf.[39] Als Pantheist sieht Shaftesbury die Natur als Künstlerin. Er vergleicht den Dichter einem Baumeister in seiner Art „einer Handlung ihren wahren Körper, ihre richtigen Verhältnisse zu geben ... Such a Poet is indeed a second Maker: a just Prometheus, under Jove. Like that Sovereign Artist or universal Plastick Nature, he forms a *Whole*, coherent and proportion'd in itself, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts."[40] So etwa liest man es dann auch in der „Deutschen Baukunst".

Nach dem Vorgang von Shaftesbury und Herder wird hier also die Münsterfassade als ein einheitlicher Organismus verstanden. Wir werden im zweiten Teil unserer Untersuchung schnell begreifen, wie weit hier Goethe allen Baumeistern der neugotischen Architektur voraus ist. Nirgends war es dort im 18. Jahrhundert bisher bei der Rezeption gotischer Formen zur Entstehung von organischen, neuen Kunstwerken aus dem Geiste der Gotik gekommen. Überall blieb die Wirkung vielmehr die gleiche: an oder in barocke Kunstwerke waren kopierte gotische Einzelformen montiert worden. In Grundriß und Raumformen sind die Zimmer in Strawberry Hill Raumfolgen des Rokoko; Kamine, Bücherregale, Schränke, Waffen usw. der gotischen Zeit verändern aber diesen Raumcharakter zu einer Zwitterbildung hin: zur „Rokoko-Gotik". (Abb. 5) In Saar in Mähren wird ein Grundriß, der von Fischer von Erlach stammen könnte, rein übernommen, im Aufriß aber mit gotischen Raumgedanken (Emporen) und Einzelformen (Rippen) „verfremdet"

---

[37] W. Dilthey, Gesammelte Schriften II. Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Leipzig 1923, p. 397 ff.

[38] O. Walzel, Cotta'sche Jubiläums-Ausgabe 36, Einleitung, p. XXIX ff. Ders. Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe, p. 9 ff.

[39] M. Morris V, p. 344; VI, p. 521 ff.

[40] O. Walzel, Prometheussymbol, p. 12 f. – W. D. Robson-Scott, p. 57 ff.

(Abb. 15) Überschreiten wir für einen Augenblick die von uns selbst gezogene Zeitgrenze von 1772: keine gotische Burg sah jemals der Löwenburg in Wilhelmshöhe bei Kassel oder Laxenburg bei Wien ähnlich.

Man studierte und montierte Details in barocke Zusammenhänge, aber niemand gab sich die Mühe, gotische Organismen in ihrer Eigengesetzlichkeit verstehen zu wollen. Walpole, Vittone, Santini Aichel waren eine Generation oder gar ein halbes Jahrhundert älter als Goethe. Dieser besitzt schon seiner Geburtslage nach eher den Sinn für die Eigengesetzlichkeit vergangener Werke oder Zeiten. Ihm kamen schon die Erkenntnisse der englischen Historiker und Denker zugute. 1763 hatte Bischof Richard Hurd in seinen Letters on Chivalry erklärt: „When an architect examines a Gothic structure by Grecian rules, he finds nothing but deformity. But the Gothic architecture has its own rules, by which when it comes to be examined, it is seen to have its merit as well as the Grecian. The question is not, which of the two is conducted in the simplest or truest taste; but wether there be not sense and design in both, when scrutinized by the laws on which each is projected."[41]

Das Wort Organismus samt seinem Adjektiv „organisch" kommt in Goethes Jugendschrift nicht vor, aber es wird fortgesetzt umschrieben mit verwandten Begriffen wie „Ein ewiges Ganze" (in das die Teile zusammengewachsen), ein lebendiges Ganze, ... die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen, ... die Harmonie der Massen, ... alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen." Er sieht in der Abenddämmerung wie unzählige Teile zu ganzen Massen schmolzen.[42]

Dieses Organische beruht auf der Schönheit der Verhältnisse. Wenn im Schlußabschnitt der Genius beschworen wird, so heißt es:

---

[41] Richard Hurd, Letters on Chivalry and Romance. London 1762, p. 61. (The Augustan Reprint Society 1963. Los Angeles, University of California.)

[42] Weil es Goethe um den atmenden Organismus geht, so besitzt er keinen Sinn mehr für die von Melancholie völlig durchtränkte Ruinen-Romantik, der noch Herder unter englischem Einfluß in der Elegie auf den Tod seines Vaters von 1763 gehuldigt hatte. (Herder, ed. Suphan, Bd. 29, p. 230 f.). – Oft zitiert: z. B. Frankl, p. 419 f. – W. D. Robson-Scott, p. 40 f. – Lotte Kandler, Die deutsche Ruinenpoesie d. 18. Jh. bis in d. Anfänge des 19. Jhs. Wertheim a. M. 1933, – H. H. Stoldt, Geschichte der Ruinenpoesie in d. Romantik, Kieler Philos. Dissert. von 1924.

„Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug für Verhältnisse geboren wirst“ ... Von der Münsterfassade „Tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse.“ Kurz vorher schon: „Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seeligen Melodien herumwälzet! ...“

Die Ganzheit des Kunstwerks besteht also in der Wahrheit seiner Proportionen. Das war nichts Neues. Unermüdlich hatte das die französische Architektur-Theorie des 18. Jahrhunderts schon gepredigt – freilich ohne zu einem Consensus gekommen zu sein. Die wahren Proportionen sah jeder französische Theoretiker in anderen Zahlen-Relationen.[43] Goethe weist es ausdrücklich weit von sich, diese Proportionen zu errechnen. Er wirft vielmehr dem Welschen vor: „Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest ...“

Nein, Goethe fordert seinen Leser auf: „Tretet hin, und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, würkend aus starker, rauher, deutscher Seele.“ Nach dem, was wir durchgemacht haben, klingt das bestürzend, und nicht allein der Mangel an Logik schreckt uns!

Dieselbe Art von Verachtung für errechenbare Proportionen äußert in demselben Straßburger Münster acht Jahre später Wilhelm Heinse: „Sie bauen der Proportion und nicht des Zweckes wegen ... Und dann was ist Proportion? besteht sie etwa bloß in Zahlen? Es giebt Proportionen in der Natur, die ihr damit nie werdet ausbuchstabieren können; und jede Art von Wesen hat in seiner lebendigen Vollkommenheit seine eigne Proportion. Woher habt ihr eure Verhältnisse anders her als von den Sinnen, vom Aug und vom Gefühl? und diese, woher wieder anders als von der Natur?

---

[43] Infolgedessen kann es kaum überraschen, daß Goethe, fast 75jährig, die Fronten vertauscht und sich auf den älteren Blondel als Bundesgenossen stützt, der gesagt habe „Unser Behagen wird nur durch Proportionen unterstützt,“ – wie Goethe sehr frei übersetzte. (Von deutscher Baukunst 1823 Artemis-Ausgabe Bd. 13, p. 951.)

so unendlich mannichfaltig also die Natur ist, so unendlich verschiedene Arten auch giebt es von Proportion."[44]

Aber man braucht nicht auf eine Äußerung zurückzugreifen, die erst acht Jahre nach dem Erscheinen von Goethes „Von deutscher Baukunst" getan wurde. Es ist vielmehr sicher, bis in die Diktion und den Rhythmus hinein, daß Herder als der mächtige Anreger hinter Goethes Hymnus stand. Herders „Kritische Wälder" waren anonym im Jahre 1769 erschienen, Heft 1–2 im Januar, Heft 3 in der Mitte des Sommers, als der Verfasser schon in Frankreich weilte. Das „Vierte Kritische Wäldchen" aber hatte Herder mit auf die Seereise nach Nantes genommen, weil er das Manuskript noch überarbeiten wollte. Zu seinen Lebzeiten ist es nicht gedruckt worden, erst lange nach Herders und Goethes Tod trat es in entstellter Form 1846 an die Öffentlichkeit. Herder führte dieses „Vierte Kritische Wäldchen" also in Straßburg in seinem Reisegepäck mit sich.[45] Goethe muß dies Manuskript sehr gut gekannt haben, wenn man die Möglichkeit ausschließt, daß Herder diese Partie erst unter dem Eindruck von Goethes Hymnus niedergeschrieben habe.

Goethe muß aber auch Einblick in eine zweite, noch wichtigere Schrift Herders damals genommen haben, die der Reisende bei sich trug, und an der er gerade schrieb. Herders Untersuchung „Plastik" ist zwar erst 1778 bei Hartknoch in Riga erschienen, trägt aber auf der Rückseite des Titelblatts den Druckvermerk: „Geschrieben größtentheils in den Jahren 1768–70." In der Tat geht die Anregung zu diesen Studien von dem Pariser Aufenthalt Herders aus; wir besitzen Vorstudien „Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl (Gedanken aus dem Garten zu Versailles)" von Ende 1769. Die „Plastik" von 1770 hat sich in einer von Herders Hand hergestellten Reinschrift erhalten.[46] Von den Rigaer Vorstudien für die Plastik hat Herder manches schon für das „Vierte kritische Wäldchen" benutzt. Nimmt man beide Herder'schen Schriften zusammen, so lösen sich viele Rätsel ganz von selbst, die Goethes Hymnus uns aufgibt. Doch muß man sich klar sein, daß Herder in der „Ur-Plastik" sich freier bewegt als im „Vierten kritischen Wäldchen". Er ist dort ent-

[44] W. Heinse, Sämtliche Werke, ed. Schüddekopf. VII, p. 14 f.

[45] Die Geschichte dieses Textes bei Suphan 3, p. 5 ff. Der Abdruck des Textes selbst 4, p. 3 ff.

[46] Suphan 8, p. 88.

bunden von dem Zwange, der Architektur einen würdigen Platz in seinem ästhetischen System einräumen zu müssen, wo die Plastik allein sein Thema ist. In dem „Vierten Wäldchen" hingegen zielt er auf „Ideen und Linien zu dem großen Gange durch alle schönen Künste und Wihsenschaften hindurch zu einer Theorie des Schönen". Da kommt er um die Baukunst nicht herum, mit ihr muß Herder beginnen.[47]

Da sieht man denn mit Überraschung, daß schon für Herder die Architektur eine reine Flächenkunst ist, auch bei ihm kommt das Wort Raum nicht vor. Nur ein flüchtiger und sehr verlegener Satz umschreibt das Innere: „Dann wird deine Einbildungskraft wachsen, bis du in dem ausgehölten Marmorberge nichts als das Ideal der Vollkommenheit siehest."

Den dreidimensionalen Raum nämlich kann Herder nicht brauchen, weil die Kunstgattung, die seinem Herz und Sinn nahe steht, die Plastik ist. Und ihr Hauptreiz besteht darin, daß sie dreidimensional ist, daß sie betastet werden kann und also „Natur, wahre Ähnlichkeit, und also Nachahmung und also Wahrheit der Kunst" ist. „Die Vollkommenheit der Baukunst ist nur in Linien und Flächen und Körpern anschaulich, die ganz erdichtet, willkührlich abstrahirt und kunstmäßig zusammengesetzt ist. Sie war also nur eine Vorbereitung außer dem Thore der wahren Kunst – die Pforte thut sich auf, und siehe da! ein Naturbild, das wahre Ideal einer lebendigen Schönheit: die Statue."[48]

Die Baukunst ist für Herder nur eine mechanische Kunst: „Von zwo Künsten habe ich nicht geredet, die man auch unter die Künste des Schönen rechnet, Bau- und Gartenkunst. Ein Blick auf sie zeigt, daß sie eigentlich nicht Hauptquellen eines neuen Schönen, sondern nur verschönerte Mechanische Künste sind, und also auch keinen eigenen neuen Sinn vor sich haben können. Sie sind nur angenommene Kinder des Auges . . .

. . . Baukunst also ein Pflegekind andrer Künste, besitzet gewiße abstrahirte Eigenschaften des Schönen, die in keiner andern, so deutlich und einfach, als in ihr erscheinen.[49]

---

[47] Ebd. 4, p. 155 ff.
[48] Ebd. p. 156.
[49] Suphan, 4, p. 123.

... Baukunst ist auch dem größesten Theil nach Mechanische Kunst;[49a] nur ein Theil derselben kann Philosophisch behandelt werden – und wie übel angebracht ists also, ihr anders als ein Mechanisches Hauptwort zu geben?"[50]

In der Ur-Plastik ist der Standpunkt der gleiche:

„Mein Gesichtskreis ist eigentlich Gesichtsfläche, eine grosse Bildertafel, wo sich die Erscheinungen der Natur, in einem Continuum neben einander vorspiegeln. Was ich in jedem Gegenstande vor mir sehen kann, ist – was in ihm vor mir ist, Fläche, Theile von Flächen, die sich als ein Ganzes neben einander schieben. Was ich an einer Person vor mir sehe, ist gerade das, was mir der Spiegel von mir zeigt, Umriß, Figur auf einer Fläche, Vorderseite. Daß diese Figur körperliche Gestalt habe, daß der Baum, das Waßer, die Wiese, der Mensch, der Wald Körper seyn, das sehe ich nicht, das muß ich aus anderweitigen Gründen und Hülfsideen schließen ..."

„... Ein Geschöpf, das kein Fühlgeschöpf wäre, was hätte es an seiner Welt, und wenns tausend Augen hätte, und wenn es ganz Auge wäre? Ein Bilderhaus ...

Daraus folgt, daß unser Sinn des Gesichts eigentlich nichts, als Flächen, Bilder, Figuren eines Plan sehe.

Und umgekehrt, daß Körper und das Leibhafte an Körpern nicht

[49a] Indem Herder ohne viel Federlesens die Architektur in die Reihe der mechanischen Künste zurückstieß, kann ihm unmöglich bewußt gewesen sein, wie schwer sich am Ende des Mittelalters die Baukunst den Aufstieg aus den artes mechanicae in die Reihe der artes liberales hatte erkämpfen müssen. Diese heißen liberales, weil sie eines freien Mannes würdig und nicht mit grober Handarbeit und Gelderwerb verbunden sind. (E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2. Auflage. Bern 1954, p. 47 ff. – Jul. v. Schlosser, Die Kunstliteratur, p 65 ff.) Architektur, Plastik und Malerei unterliegen als Handarbeit aber dem Zunftzwang. Den berühmtesten Beleg aus dem Trecento bilden die Sechs-Paß-Reliefs des Andrea Pisano vom Sockelgeschoß des Campanile in Florenz. (Jul. v. Schlosser, Giustos Fresken in Padua. Jahrb. d. allerhöchsten Kaiserhauses, 17, 1896, p. 72 ff. u. Fig. 13–14. – Ilaria Toesca, Andrea u. Nino Pisano, Florenz 1950, Abb. 68, 76, 79.) Am Ende des Trecento hat Cennino Cennini dann in seinem Traktat den Versuch unternommen, die bildende Kunst aus den Banden des Handwerks zu befreien, (Jul. v. Schlosser, Kunstliteratur p. 80), doch erst die großen Architekten der Frührenaissance sollten die Baukunst mit Hilfe der Mathematica in die Reihe der artes liberales ansiedeln.

[50] Suphan, 4, p. 142.

für das Gesicht dasind; sondern für einen andern Sinn daseyn müssen. Dieser ist das Gefühl."[51]

So gibt es für Herder „wenn es aufs Schöne ankommt, drei Sinne für drei Gattungen von Schönheit, in Flächen, Tönen, Körpern".[52] Die Repräsentation des Körpers aber ist hier allein der Skulptur vorbehalten. Herders Quintessenz hat man in zwei Splittern zur Ur-Plastik: „1. Auge zeigt nichts als Flächen und Bilder", 2. „Körper und Form durch nichts als Gefühl."[53]

Da man aber Architektur im Großen nicht betasten kann, so ist für sie in Herders System der Künste kein Platz. Architektur bietet sich Herder nur und nur in Flächen dar.

Wenn aber des Lehrers Auge an der Baukunst „nichts als Flächen und Bilder gewahrt", so ist es kein Wunder, daß der Schüler sich ebenso verhält. Aber selbst wenn Herder von seinem Tastsinn nicht verführt worden wäre, die Architektur nur als einen Vorhof der Plastik anzusehen: Raumsinn, Raumgefühl besaß damals noch niemand. In keinem Lande schritten die Ästhetiker damals die Joche des Langhauses ab, gewahrten den Wechsel im Rhythmus der Mittelschiffsstützen, die Zentralisierung in der Vierung, die Steigerung der Belichtung gegen den Chorumgang hin. Das alles sollte erst das 19. Jahrhundert bringen.

Aber Goethe steht in seiner Jugendschrift nicht nur unter dem übermächtigen Eindruck von Herders Gedanken, auch der Sprachstil ist bis ins Letzte von Herders Diktion abhängig.

Folgende Gegenüberstellungen mögen davon ein Bild geben:

Herder	Goethe
Jüngling, in dessen Seele die Philosophie des Schönen schläft: der Genius der Künste . . . wird dich erwecken . . . Jüngling, so bist du zu den Geheimnissen des Schönen eingeweihet	Aber zu dir, theurer Jüngling, gesell ich mich, der du bewegt dastehst . . .

[51] Ebd., 8, p. 119.
[52] Ebd., 4, p. 62 u. fast wörtlich wiederholt 8, p. 128.
[53] Ebd., 8, p. 114.

in Ihm, wie in einem Monument der Ewigkeit, was Jahrhunderte und Menschengeschlechter überleben wird . . .

. . . so ist das große, das stille, das unverworrene und ewige Anstaunen, was diese Kunst gibt, der erste Zustand . . . zur Aesthetik zu stimmen.

und indem er (der Genius) dich an sein Heiligthum führet, so wirst du zuerst ein Gebäude sehen und fühlen und anstaunen lernen

wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt; wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit . . .

. . .

und treten anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in Ein lebendiges Ganze zusammen schuf . . .
komm, genieße und schaue

Der Passus aus Herders „4. Kritischen Wäldchen" erscheint uns als so wichtig, daß wir die Stelle im Zusammenhang folgen lassen:

„Jüngling, in dessen Seele die Philosophie des Schönen schläft: der Genius der Künste wird dich mit diesen starken und großen Ideen erwecken, und indem er dich an sein Heiligthum führet so wirst du zuerst ein *Gebäude* sehen, und fühlen und anstaunen lernen. Da sehe ich dich in der tiefen betrachtenden Stellung, wie du vom ersten Eindruck der *Größe* und *Stärke* und *Erhabenheit* dich sammlest, und in ihm, wie in einem Monument der Ewigkeit, was Jahrhunderte und Menschengeschlechter überleben wird, die Linien der *Einheit* und *Mannichfaltigkeit,* in der größten *Simplicität, in* der erhabensten *Wohlordnung,* in der regelmäßigsten *Symmetrie,* und dem einfachsten *Schicklichen* des Geschmacks studirest."[54]

Ein wenig später: „Wenn dich alsdenn *der* Eindruck nie verläßt, wenn dir die Einrichtung ihrer [der Architektur] Vollkommenheiten wesentlich geworden: Jüngling! so bist du zu den Geheimnihsen des Schönen eingeweihet, und der Genius der Künste wird dir sein Heiligthum eröfnen."[55]

---

[54] Ebd. 4, p. 155.
[55] Ebd. p. 156.

Und weiter: „und so wie überhaupt nach Platons und Aristoteles Ausdruck, aus der Bewunderung alle Philosophie entstanden ist, so ist das große, das stille, das unverworrene und ewige Anstaunen, was diese Kunst [die Architektur] gibt, der erste Zustand um den Philosophischen Ton der Seele zur Aesthetik zu stimmen."[56]

In diesen „ersten Zustand" hat der Schüler Herders sich rasch versetzt. Es sieht so aus, als ob Goethe von den Raffael-Teppichen nicht zum Münster gelangt wäre, hätte Herder ihm nicht das Staunen vor der Architektur abverlangt. Freilich, da Goethe der größere Dichter war, so hat sich sein Anstaunen in einer unvergänglichen Prosa niedergeschlagen. Heißt es bei Herder: „Alle diese Phänomene erscheinen hier unverworren, in den vestesten Linien der Sicherheit vorgezeichnet: sie würken lange auf die Seele und stehen ewig dem Auge da"[57], so übertrumpft Goethes Gefühl den Älteren: „Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat. Ein, ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelnheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sey, und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unserer ältern Brüder, in ihren Werken zu umfassen. Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herrlichkeit. Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen, und anbeten muß."

Die Kriterien, an denen die beiden Dichter die Baukunst messen, sind ganz die gleichen, was um so merkwürdiger ist, als Herder beim Schreiben doch ein Gebäude aus der Neuzeit, Goethe aber das gotische Straßburger Münster vor dem geistigen Auge steht. Der Jüngere übernimmt den Begriff der Mannigfaltigkeit von dem Freunde, („Vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst") wie den der Einheit („und alles zweckend zum Ganzen"), vor allem aber den Lieblingsgedanken Herders von der Spannung, in der Einheit und Mannigfaltigkeit stehen.[58] Die

[56] Ebd., p. 155.
[57] Ebd. p. 155.
[58] Ebd. p. 155.

übrige Nomenklatur Herders umschreibt Goethe mit andern Worten.[59]

Herder und Goethe ahnten nicht, daß die damals von ihnen so stürmisch abgelehnten Franzosen in ihrer Architekturtheorie im Begriffe waren, den Vertretern des deutschen Sturm und Drang auf halbem Wege entgegen zu kommen.

In dem Vorwort zu seinem „Essay" hatte Laugier einen Gedanken ausgesprochen, der in der voraufgehenden französischen Architekturgeschichte noch nicht aufgetaucht war, daß nämlich jedes architektonische Gebilde fähig sei, einen geistigen Inhalt zu empfangen ... „que la composition d'un morceau d'Architecture étoit comme tous le ouvrages d'esprit, susceptible de froideur et de vivacité, de justesse et de désordre."[60]

Der praktische Architekt Nicolas Le Camus de Mezières veröffentlichte 1780 einen Traktat „Le Génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations."[61] Als Motto aber war der Vers eines Gedichts von Père François Marie Marsy voran gestellt: „Non satis est placuisse oculis nisi pectora tangas." Le Camus ist sich der Neuheit seiner Einsichten voll bewußt: „Personne n'a encore écrit sur l'analogie des proportions de l'Architecture avec nos sensations ... c'est un sujet neuf à traiter." Der französische Architekt konnte nicht wissen, wie weit ihm auf diesem Wege der junge Goethe als Laie schon vorausgeeilt war. Es gibt in dem Traktat Sätze, die von Goethe stammen könnten: „L'ensemble doit donc avoir une proportion relative à ses differentes parties, au genre et au caractère qu'on veut lui donner." Hier herrscht dieselbe Verachtung errechenbarer Proportionen und dieselbe Verehrung des Genius wie bei Goethe und Heinse: „Le beau n'est qu'un ... on ne le trouvera que dans la pureté des proportions et dans leur harmonie; le Génie

---

[59] Weder bei B. Markwardt, Herders Kritische Wälder, Leipzig 1925, noch bei K. May, Herders u. Lessings kunsttheoretische Gedanken, Berlin 1923, noch bei A. Leitzmann, Der junge Goethe und Herder, Goethe 7, 1942 p. 145 ff. finde ich Hinweise auf einen so starken Zusammenhang zwischen Herders Jugendschriften und Goethes Hymnus.

[60] Laugier, Essay, 2. Auflage. Paris 1755, p. XL. – E. Kauffmann, Die Architektur-Theorie der französischen Klassik u. d. Klassizismus. Repertorium f. Kunstwiss. XLIV, 1924, p. 220.

[61] E. Kauffmann, ebd., p. 220. – Ders. Architecture in the Age of Reason. 2. Aufl. New York 1968, p. 150 f.

seul peut y conduire." Aber der folgende Gedankengang zeigt doch, wo die Wege der deutschen und französischen Architekten sich trennen sollten: „Ce sont donc les dispositions des formes, leur caractère, leur ensemble qui deviennent le fond inépuisable des illusions. C'est de ce principe qu'il faut partir, lorsqu'on prétend dans l'architecture produire des affectations, lorsqu'on veut parler à l'esprit, emouvoir l'âme." Hinter solchen Sätzen steht bereits Ledoux, die „architecture parlante" und die Salinenstadt Chaux in der Franche-Comté, an der die Arbeiten 1779, ein Jahr vor dem Erscheinen des Traktats von Le Camus bereits eingestellt worden waren, zu Goethes Hymnus gehören als Folie nur Wörlitz oder das Museum Fridericianum in Kassel. In Deutschland ist es damals weder zu einer „architecture parlante" gekommen, noch zu einem neuen Verhältnis zur Baumasse, zur Wand, zum Stein, nicht bei den Architekten, nicht bei den Ästhetikern, obwohl sich in Goethes „deutscher Baukunst" ein solcher neuer Kontakt doch anzukündigen schien.

„Hättest du mehr gefühlt als gemessen . . . nothwendig und wahr hättest du deine Pläne geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen" heißt es im Hymnus. Aus der zweiten Hälfte des Jahres 1774 stammen die beiden Gedichte „An Kenner und Liebhaber" und „Kenner und Künstler". Im ersten heißt es:

„Was hilft dich das Gebildete
die Kunst rings um dich her?
Wenn liebevolle Schöpfungskraft
Nicht deine Seele füllt,
Und in den Fingerspitzen dir
Nicht wieder bildend wird?"[62]

Und im zweiten:

„Wo ist der Urquell der Natur,
Daraus ich schöpfend
Himmel fühl und Leben
In die Fingerspitzen hervor!

---

[62] Morris IV, p. 163.

Daß ich mit Göttersinn
Und Menschenhand
Vermög' zu bilden . . ."[63]

Es sollte bis zu Schinkel dauern, ehe jemand sich über den Genius und den Stein wieder äußern würde. Freilich darf man nicht vergessen, daß es nun Kuben, Würfel, Zylinder sind, von denen der Architekt sagt: „Es lebt ein Genius in dem Stein, der so lange darinnen wohnt und physisch und moralisch wirkt, so lange noch eine Erkennbarkeit der Form da ist."[64] Vor allem aber sollen es nun keine sinnlichen Wirkungen mehr sein, die von dem Kunstwerk ausgehen, sondern moralische. „Das Kunstwerk soll für die, welche in feinem Gefühl erzogen sind, tiefe und solche Empfindungen oder vielmehr Stimmungen erzeugen, welche Grundlagen sind für höhere moralische Tendenzen, die auf moralische Standpunkte führen, von denen aus eigene moralische Äußerungen möglich werden."[65]

Goethes kleine Schrift über Erwin und das Straßburger Münster würde wohl zunächst rasch der Vergessenheit anheim gefallen sein – denn offensichtlich sind nur sehr wenige Exemplare verkauft worden – wenn nicht Herder schon im folgenden Jahre den Hymnus in seinen Blättern „Von deutscher Art und Kunst" wieder abgedruckt hätte. Gleichwohl war Herder ganz unsicher über den Wert der Arbeit seines jungen Freundes und schloß unmittelbar an Goethes Hymnus den „Versuch über die gotische Baukunst" des Italieners Paolo Frisi von 1766 an, der im Wesentlichen statische Überlegungen enthält und der Gotik alles andere als freundlich gegenüber steht.[66] Herder setzte an den Anfang von Frisis Text die folgende redaktionelle Bemerkung: „Der folgende Aufsatz, der beinahe das Gegenteil und auf die entgegengesetzte Weise behauptet, ist beigerückt worden, um vielleicht zu einem dritten mittlern Anlaß zu geben: wo durch Data untersucht werde „wo? wann? und wie

[63] Ebd., p. 164.

[64] Diese Aphorismen gehören unter die Vorarbeiten eines von Schinkel geplanten großen architektonischen Lehrbuchs. Abgedruckt: Aus Schinkels Nachlaß, hrsg. von A. Frhn. v. Wolzogen III, Berlin 1863, p. 349.

[65] Ebd., p. 354. Diese Stellen schon zitiert bei E. Kauffmann, Repertor. f. Kstwiss. 44, 1924, p. 226.

[66] P. Frankl, p. 384 f.

eigentlich gotische Baukunst entstanden? was in ihr nordisches Bedürfnis und Ausnahme von der Regel größerer Schönheit oder etwa selbst größerer Plan einer neuen Art von Schönheit sei usw". Und an Nicolai schrieb Herder am 14. August 1773: „Es soll kein Meisterstück sein, weder an Stil noch an Inhalt, sondern nur Zeichen, dem widersprochen werde, damit man mehr reden könne."[67]

Herders bohrenden Fragen konnte um 1773 noch niemand genug tun, am allerwenigsten aber im deutschen Lesepublikum.

Aber auch abgesehen von Herders reservierter Haltung fand die zweite Auflage von Goethes Jugendschrift eine sehr ungünstige Aufnahme.[68] Je weiter das Jahrhundert dann seinem Ende zuging, desto mehr traten andere Gesichtspunkte für die Freunde der altdeutschen Kunst in den Vordergrund. Hatte Herder Betrachtungen über Statik und Technik vermißt und nachgeliefert, so mußten die Romantiker sich wundern, daß kein Wort über den Kult im Münster fiel und daß Goethe hier nicht von mystischem Schauer überwältigt worden war. Der „Sturm und Drang" war vorüber.

II

Von den literarischen Strömungen wenden wir uns nunmehr zu den gebauten Denkmälern.

Wir beginnen unseren Überblick über die Rezeption der Gotik im europäischen 18. Jahrhundert in England, einfach deshalb, weil die Gotik dort nie gestorben war. Auf den Britischen Inseln begegnen sich ein Survival und ein Revival der gotischen Architektur. Die erstere Bewegung wird von Architekten, die letztere von Literaten getragen, und schon deshalb kann keine Rede davon sein, daß die Kenntnis der gotischen Steinmetzen-Praxis oder gar „Hüttengeheimnisse" von der einen Gruppe an die andere weiter gegeben worden wären. Strawberry Hill ist vielmehr von Meistern Londoner Firmen gebaut worden, die später für Robert Adam arbeiteten

---

[67] Herders Briefe an Friedrich Nicolai, hersg. v. O. Hoffmann, Berlin 1887, p. 102.

[68] Die Geschichte der Resonanz von Goethes Hymnus schrieb G. Witkowski in Kürschners deutscher National-Literatur Bd. 107, (Goethes Werke Bd. 26) p. 161 ff. – Vgl. ferner W. Herrmann, Laugier p. 188. – W. D. Robson-Scott, Literary Background, p. 91 ff. – P. Schumann, Barock u. Rococo. Leipzig 1885, p. 102 ff.

und nicht von in der gotischen Tradition aufgewachsenen Handwerkern.[69] In den Universitätsstädten wie in ländlichen Bezirken war die gotische Tradition durch das ganze 17. Jahrhundert bis gegen 1720 hin ungebrochen. In Oxford entstanden The Schools, eine Rechteckanlage, die von Sir Thomas Bodley 1613 begonnen wurde und 1636 vollendet war.[70] Der quadratische Hof (Schools Quadrangle) ist dreistöckig und mit einem umlaufenden Zinnenkranz bekrönt, der von Fialen überragt wird. Der Tower in der Mittelachse der Gesamtanlage folgt dem alten Gatehouse Typ. Er ist fünfgeschossig und hat ebenfalls gotische Fenster, gotisches Maßwerk und gotische Fialen. Da er aber in allen Stockwerken in der Breite von gekoppelten klassischen Säulenpaaren flankiert wird, so verrät sich zumindest an dieser Stelle der nachmittelalterliche Charakter des Baues.

Die große Treppe, die in Christ Church College zwischen Great Quadrangle und Cloister eingespannt ist, besitzt zwar eine Rampenführung erst aus dem frühen 19. Jahrhundert, doch ist der Raum selbst mit seinen kostbaren Gewölben im Perpendicular Style unter Dean Samuel Fell zwischen 1638 und 1648 von einem „artificer of London" namens Smith errichtet worden,[71] ein eindrucksvolles Zeugnis dafür, daß die Kunst der komplizierten Wölbetechnik der spätesten Gotik damals noch voll beherrscht wurde. Wenn Christopher Wren 1681–82 den Zugang zu demselben College, das Gate House von High Street her, das in der unteren Partie unter Kardinal Wolsey gotisch begonnen war, nun im Obergeschoß gotisch vollendete, so ist das fast eine Selbstverständlichkeit. Wren „resolved it ought to be Gothick to agree with the Founders work." Er schloß Tom Tower mit einem oktogonalen Turm, umstanden von gotischen Streben, und mit einer Kuppel im Tudor Stil,[72] der nun Wolseys riesigen spätgotischen College-Hof beherrscht.

---

[69] Kenneth Clark, The Gothic Revival, 2. Aufl. London 1950, p. 29.

[70] Royal Commission on Historical Monuments. City of Oxford. London 1939. p. 1 ff. u. Taf. 54 ff. – I. Summerson, Architecture in Britain 1530–1830. (Pelican History) Harmondsworth 1953 p. 109 f. u. Taf. 62 b.

[71] City of Oxford, p. 29 u. 33 u. Taf. 84. – Summerson p. 110.

[72] City of Oxford, p. 30 u. Taf. 198. – Summerson, p. 155 u. Taf. 95. V. Fürst, The Architecture of Sir Christopher Wren, London 1956 p. 51, 119 u. Abb. 61.

Ein sehr reiches Betätigungsfeld fand Wren, als nach dem großen Londoner Stadtbrand von 1666, der 87 Stadtkirchen zerstört hatte, ihm der Wiederaufbau von nicht weniger als 51 Kirchen bis zum Jahre 1700 anvertraut wurde. Die meisten dieser Kirchen errichtete er im modernen Stil. Aber es gibt ein paar Ausnahmen. So bot ein Gemeinde-Mitglied von St. Mary Aldermary 5000 Pfund als Stiftung für den Wiederaufbau der Kirche an, unter der Voraussetzung, daß sie als Kopie der abgebrannten Vorgängerin hergestellt würde. Infolgedessen entstand als hervorragende archäologische Leistung St. Mary als spätgotischer Raum mit Fächergewölben, nur daß diese nun freilich nicht mehr in Stein, sondern nur in Stuck ausgeführt wurden.[73]

Wren hat nicht nur einen gotischen Kirchturm für Westminster Abbey entworfen, der freilich Projekt blieb,[74] sondern auch bis ins hohe Alter hin seine Londoner Stadtkirchen mit gotischen Türmen bekrönt. (St. Dunstan in the East; St. Michael Cornhill u. a.[75]

Seit 1697 oder 1698 war Wren Surveyor der Westminster-Abtei. Am eindrucksvollsten trat seine Auffassung von Restaurierung alter Bauwerke am Nordquerhaus zu Tage, ehe 1875 Sir Gilbert Scott und nach ihm seit 1884 J. L. Pearson diese von Wren erneuerte Fassade abrissen, weil sie ihnen nicht gotisch genug im Sinne der akademisch-historistischen Auffassung des 19. Jahrhunderts war. In Wrens Restaurierungsweise geben vierzehn Handzeichnungen Einblick, alle Vorschläge für die Erneuerung der Nordquerhausfassade. An dem von uns abgebildeten Entwurf (Abb. 2) kann man ablesen, daß es Wren bei aller Pietät doch auf eine stilistische Einheit der Schaufront ankam. Die große Rose fand Wren in ganz desolatem Zustand vor. Zwar war sie kurz vor seinem Dienstantritt notdürftig geflickt worden, jetzt aber mußte sie ganz erneuert werden. Die Treppentürme an den Flanken der Fassade und die beiden Streben,

---

[73] M. S. Briggs, Goths and Vandals. A study of the Destruction, Neglect and Preservation of historical Buildings in England. London 1952. p. 94 u. Fig. 15. – Ders. Wren, The Incomparable. London 1953 p. 120 u. Taf. XII. Hier auch p. 108 ff. genaue Listen der im 19. Jh. abgebrochenen u. im 2. Weltkrieg zerstörten Londoner Kirchen Wrens.

[74] Briggs, Goths and Vandals p. 103 u. Abb. 20. Briggs, Wren, p. 143 ff. u. Taf. XXVIII a.

[75] Briggs, Wren, Taf. XIV a u. b.

welche außen die Trennung von Mittelschiff und Abseiten markieren, konnte Wren nicht bei einer Endung mit schlichten Knäufen belassen. Er setzte ihnen vier Fialen mit hohen Helmen auf, bekrönte das Rosengeschoß mit einem durchbrochenen Giebel und führte eine Galerie mit steigenden Spitzbogen von den Treppentürmen gegen die Mitte. Ein Bau, der so ganz in den Dienst von Vertikalen gezwungen wurde, durfte natürlich auch die schönen, weit geschwungenen romanischen Biforien nicht sehen lassen, die unterhalb des Rosengeschosses die ganze Breite der Fassade überquerten. Sie wurden beseitigt zugunsten gotischer Biforien, deren Stilreinheit man anerkennen muß, obwohl sie mit dem großen Atem der romanischen Bogen nicht konkurrieren können. Alle diese Veränderungen wurden noch zu Wrens Lebzeiten, seit 1719, ins Werk gesetzt.

Wir besitzen von dem achtzigjährigen Wren rückschauende Äußerungen über seine antiquarischen Bemühungen um Westminster-Abbey. Dabei kommt er auch auf seinen neugotischen Turm-Entwurf zu sprechen, von dem er ein Modell vorbereitet hatte. Der Turm sollte nicht werden „very expensive, but light, and still in the Gothick form, and of a Style with the rest of the Structure, which I would strictly adhere to, throughout the whole Intention: to deviate from the whole Form, would be to run into a disagreeable Mixture, which no Person of a good Taste could relish".[76] Und am Ende dieses Reports von 1713 heißt es zusammenfassend: „For all these new Additions I have prepared perfect Draughts and Models, such as I conceive may agree with the original Scheme of the old Architect, without any modern Mixtures to shew my own Inventions; in like manner as I have among the Parochial Churches of London given some few Examples (where I was obliged to deviate from a better Style) which appear not ungraceful, but ornamental, to the East part of the City."[77] Wren besaß demnach keinerlei Sympathien für die Gotik, wohl aber einen sehr hohen und hochgezüchteten Begriff von Stil, der aber nicht sein individuelles Eigentum war, sondern dem common sense aller Ar-

---

[76] Briggs, Goths and Vandals, p. 103. – Briggs, Wren p. 143 f.

[77] Briggs, Goths and Vandals p. 106. – Briggs, Wren p. 146.

chitekten in ganz Europa entsprach, die gotische Bauten zu restaurieren hatten.[78]

Als 1714–15 Nicholas Hawksmoor mit neuen Plänen für All Souls College beauftragt wurde, lieferte er einen Entwurf „showing that ye Colledge ... may be rebuilt after ye Grecian Manner keeping ye old Gothick chapell and Rebuilding ye Hall after ye Gothick." Aber diese Unterscheidung wurde bald aufgegeben, weil Hawksmoor sich Schritt für Schritt für die gotische Bauweise erwärmte und schließlich eine große doppeltürmige Kirchenfassade als Zentrum der ganzen Anlage entwarf, hinter der aber gar kein Sakralraum liegt, sondern nur „Senior Common Room."[79] (Abb. 3) Ebenso hat die Codrington Library an der Nordfront des Hofes nur im Außenbau ein gotisches Gesicht, dahinter aber erstreckt sich ein barocker Innenraum mit Flachdecke und einem riesigen Fenster im Palladio-Motiv als optischem Zielpunkt, das aber im Außenbau als gotisches Maßwerkfenster cachiert wurde.[80] Eine solche seltsame Zwitterbildung tritt hier wohl zum ersten Male auf. Überhaupt hat kein Gebäude in All Souls einen gotischen Innenraum – ebensowenig wie 70 Jahre später im Hameau der Königin Marie Antoinette in Versailles (begonnen 1783) hinter der ländlichen Fassade sich bäuerlich eingerichtete Räume finden, sondern Billardsäle und große Salons mit Spiegelkaminen und kostbaren Panneaux.

Für den Abschluß vom North Quadrangle gegen Catte-Street, also zwischen dem gotischen Außenbau von Codrington Library und der Chapel, stellte Hawksmoor mindestens drei Varianten zur Wahl: einen palladianischen Säulenportikus von drei Joch Tiefe, einen gotischen Entwurf mit einer geschlossenen Wand, schließlich

---

[78] St. Mary in Warwick, der in England so seltenen Gattung der Hallenkirche angehörend, hat man früher Wren zugeschrieben. Abgesehen davon, daß es sich wohl eher um eine Restaurierung als um einen Neubau handelt, scheint man sich jetzt auf Sir William Wilson als Architekten geeinigt zu haben: Briggs, Wren, p. 133 ff. u. Fig. 17, u. Taf. XXVII. N. Pevsner, The Buildings of England, 31, Warwickshire, p. 446 u. Taf. 35 b.

[79] Kerry Downes, Hawksmoor. London 1959, p. 132 ff. u. Taf. 41 ff. – City of Oxford, p. 15 ff. .u, Taf. 63 ff. – Summerson p. 193 u. Taf. 116.

[80] Die Bibliothek war bei Hawksmoors Tod noch nicht vollendet, die Stukkierung der Decke erfolgte erst 1750. Auch die Fenster im Palladio-Motiv sind wahrscheinlich erst nach Entwürfen von Clarke oder Townesend ausgeführt. Kerry Dowens p. 141.

einen ganz puritanischen Vorschlag, der unter Vermeidung von Säulen oder Ornament antike Formen zu einer Art architektonischem Skelett zusammenführt.[81] Das College entschied sich für den Entwurf „in the monastick manner", der freilich Änderungen unterworfen wurde. Hawksmoor hat nur noch einmal einen gotischen Plan gemacht, für Magdalens College in Oxford,[82] der aber unausgeführt blieb. Wir treffen in diesem Künstler auf den ersten Architekten, der in zwei verschiedenen Manieren zu schaffen das Bedürfnis besaß, ohne durch äußere Umstände dazu genötigt zu sein, wie etwa bei der Vollendung gotischer Bauten. Dieses freie Schalten in gotischer und moderner Manier, ohne daß eine äußere Nötigung zum Griff nach historischen Normen vorläge, empfinden wir als einen manieristischen Zug. Bei Borromini ist das Schaffen in ganz verschiedenen Manieren noch tief in der zwiespältigen Natur des großen Künstlers begründet – bei Hawksmoor aber kündigt sich darin nur das Heraufziehen der Moden des neuen Zeitalters des Historismus an.

Aber schon 1717 hatte Sir John Vanbrugh sich in Greenwich ein Landhaus erbaut in Gestalt einer gotischen Burg, einen Ziegelbau mit Türmen und Zinnen, den er selbst seine Bastille nannte.[83] Indessen sollte die nächste Stufe der Rezeption der Gotik nicht von neugotischen intakten Burgen ausgehen, sondern von neuerbauten Ruinen, und diese sollten nicht in den volkreichen Vororten von London, sondern in der Einsamkeit des Parks, in grüner Wildnis errichtet werden. Der englische Garten und die gotische Ruine bleiben untrennbar verbunden, und als die Zeit kommt, daß die englischen Gartenanlagen auf dem Festland nachgeahmt werden, wandert auch die gotische Ruine mit auf den Kontinent. Die englische Lyrik hatte im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts dieser Ruinenromantik schon die Wege gebahnt. Zu den „Pleasures of Melancholy" gehören die Klosterruine, der Friedhof mit Beinhaus und Grüften,

---

[81] Kerry Downes p. 145 u. Taf. 46 a–b u. 81 b.

[82] Ebd. p. 139 u. Taf. 51 a.

[83] Summerson p. 172 u. Taf. 140 a. N. Pevsner hat nachgewiesen, daß hier ursprünglich nur ein Zentralbau nach dem Grundriß-Schema eines Elisabethanischen Landhauses entstand. Erst nach Vanbrughs später Verheiratung kamen nach 1719 die östlichen Flügelbauten hinzu. Studies in Art, Architecture and Design I, London 1968 p. 110 f.)

der Innenraum der gotischen Kirche und schließlich die antike Ruine.[84] Bei dem Dichter William Harrison (1685–1713) wird das Wort „romantick" als Attribut für einen sagenumsponnenen Ort 1706 zum ersten Mal verwendet. (Und zwar für das Labyrinth, das König Heinrich II. von England für die „Schöne Rosamunde" errichten ließ, um sie vor den Nachstellungen der Königin Eleanor zu verstecken."

„Admiring strangers, who attentive come
To learn the tale of this romantick dome
By faithful monuments instructed . . ."[85]

Viele dieser Dichtungen sind Nachtstücke. Das nächtliche Dämmer, das milde Mondlicht beschwören Töne und Schatten: Nachtigallengesang, Wasserrauschen, Eulenschrei, Glühwürmchenflug:

. . .„thro' the gloom more venerable shows
Some ancient Fabrick awful in Repose"

heißt es in „A Nocturnal Reverie" der nach 1720 verstorbenen Countess of Winchilsea.[86] Aber nicht nur die „Nacht- und Grabespoesie", sondern die gesamte englische Lyrik ist „von etwa 1725 ab" von einem elegischen Zug durchtränkt.[87]

Das sind aber genau die Jahre, in denen in den englischen Parks die ersten gotischen Ruinen entstanden und sie unabhängig davon in die Capricci der venezianischen Maler und Kupferstecher einzogen. Das früheste aller „castellated follies" steht in Cirencester Park (Gloucestershire), abwechselnd als „King Arthur's Castle" oder „Alfred's Hall" bezeichnet.[88] Zunächst 1721 nur als eine Art ländliches Holzhaus errichtet, das 1732 zusammenbrach, ist der sofort errichtete Nachfolgebau „now a venerable castle and has been taken

---

[84] R. Haferkorn, Gotik und Ruine in der engl. Dichtung des 18. Jh. s. (Leipziger Beiträge z. engl. Philologie IV) Leipzig 1924 p. 105 f. – Kenneth Clark, p. 36 ff.

[85] Haferkorn p. 56.

[86] Haferkorn p. 58 f.

[87] Ebd. p. 67.

[88] Chr. Hussey, English Gardens and Landscapes 1700–1750. London 1967 p. 81 u. Abb. 93–94. Pevsner, The Buildings of England, Bd. 40. Gloucestershire I-The Cotswolds by D. Verey. Harmondsworth 1970 p. 186.

by an antiquarian for one of King Arthur's." Die Bausteine hatte man von alten Häusern genommen. Nur eine Hälfte der Anlage war Ruine, die andere aber ein zweigeschossiger, intakter, zinnenbekrönter Bau, eingespannt zwischen zwei vortretende Rundtürme von verschiedener Höhe.[88a]

In dem berühmtesten aller englischen Parks des 18. Jahrhunderts in Stowe, (Buckinghamshire) steht droben am Hang über „Queen's Valley" ein gotisches Gebäude, das James Gibbs etwa zwischen 1740 und 1744 in goldgelbem, honigfarbenen Northhamptonshire-Eisenstein errichtete.[89] (Abb. 9) Es ist eine kuriose Anlage, zweistöckig über dreieckigem Grundriß, und an den Ecken mit polygonalen, weit aus dem Baukörper heraustretenden Türmen besetzt, von denen die beiden talwärts gerichteten der Fassade nur zweigeschossig sind, während der auf der Rückseite viergeschossig wie eine Art Belfried aufragt. Eine jüngst aufgefundene Zeichnung, die auch James Gibbs als Architekten sichert, bezeugt, daß die Kuppeln auf den Fronttürmen ursprünglich nicht geplant waren. Eine eigentliche Raumwirkung vermag sich hier infolge der vielen Zwickel des Grundrisses nicht zu entfalten, doch ist das Innere von einer kreisrunden Galerie umzogen, über der sich unmittelbar das mit Wappen besetzte gotische Netzrippengewölbe ausspannt. Das merkwürdige Gebäude war als „Shrine of ancient British liberty" gedacht. Es will zusammen gesehen werden mit dem palladianischen Queen's-Tempel, der von dessen höchstem Punkte aus Queen's Valley beherrscht: beide Gebäude, von demselben Architekten Gibbs zur gleichen Zeit errichtet, sollen als antikischer und gotischer Stil gegeneinander ausgespielt und vom Besucher des Parks als Kontrast empfunden werden.[90]

Der oktogonale kleine Tempel, der in Bramham Park (Yorkshire) hinter einem Wasserparterre, vor einer hufeisenförmig ihn umfan-

---

[88a] Abermals habe ich Mrs. Joan P. Yeo-Marsh, B. A. I., P. und Lieselotte und Dr. Heinz Arnthal auf das herzlichste zu danken, ohne deren Güte mir der Besuch der Parks in Yorkshire nicht möglich gewesen wäre.

[89] Hussey p. 104 u. Abb. 139. – Pevsner. The Buildings of England Bd. 19. Buckinghamshire, Harmondsworth, 1960 p. 259 u. Taf. 47 b.

[90] Es erscheint uns als unnötig, die Errichtung eines gotischen Hauses an dieser Stelle auf einen äußeren Anlaß zurückzuführen, auf die hier bereits befindliche Gruppe von Statuen, die sieben altsächsischen Wochengottheiten darstellend, ein Werk von Rysbrack.

genden Laubkulisse stand, ist 1750, wahrscheinlich von James Paine entworfen worden.[91] Die Einzelformen haben den phantastischen Charakter, den sie in Stowe zur Schau trugen, weitgehend abgestreift: die Strebepfeiler an den Kanten des Polygons sind korrekt mit Wasserschlag gebildet, die acht Giebel bemühen sich um eine sorgfältige Wiedergabe der Eselsrücken, die sphärisch gekrümmten Umrahmungen der Oberlichtfenster lassen sich in vielen Maßwerkbildungen des 14. Jahrhunderts belegen.

In dem vielleicht schönsten unter den intakten englischen Landschaftsparks des 18. Jahrhunderts, in Stourhead (Wiltshire), trifft man außer einem Pantheon in klassischem Stil, einem Sonnentempel in der Nachfolge der spätantiken Tempel von Baalbek und Rustika-Grotten in der Art von Giulio Romano auch eine Eremitage (auch Convent genannt).[92] Ländliche Strohdächer sind tief herabgezogen bis über die gotischen Spitzbogenfenster des eingeschossigen Baues, die mit farbigen Glasfenstern geschmückt wurden, welche man von Glastonbury Abbey hierher brachte. Im Innern waren „Nuns in their different habits in panels round the room, very pretty Gothic elbow chaires painted in mosaic brown and white" zu sehen.[93]

In Rousham (Oxfordshire) sind das echte gotische Bauwerk wie die künstliche Ruine des 18. Jahrhunderts sehr überlegt als Blickfang für die Perspektive vom Gartenarchitekten in Rechnung gestellt worden. Rousham gilt als die einzige völlig intakt auf uns gekommene Garten-Architektur William Kents.[94] Schon zur damaligen Zeit nannte Horace Walpole die Park-Anlage „Kentissime". Der Garten ist höchst geschickt in die Windungen des Flusses Cherwell auf der einen Uferseite hinein komponiert. Der Blick wird schließlich von der Hauptachse des Gartens abgelenkt, nach links gezogen, wo eine alte gotische Brücke (Heyford Bridge) den Fluß überquert und den Prospekt abschließt. Eine alte Mühle aber, die als Motiv

---

[91] Hussey p. 76 u. Abb. 71 u. 73. Durch einen Sturm im Februar 1962 ist die herrliche Parkszenerie vernichtet worden: siehe Abb. 80. – Pevsner, The Buildings of England. Bd. 17. Yorkshire. The West Riding. Harmondsworth 1959 p. 143.

[92] Hussey p. 164 u. Abb. 245. – N. Pevsner, The Buildings of England. Bd. 26. Wiltshire. Harmondsworth 1963 p. 450.

[93] Nach dem Reisebericht von Mrs. Lybbe Powys v. 1776, zitiert nach Hussey p. 164.

[94] Hussey, p. 147 ff. u. Abb. 199 ff. – N. Pevsner. The Buildings of England.

nicht viel hergab, wurde – wahrscheinlich von Kent – durch einen kleinen neugotischen Vorbau mit anfallenden Strebebogen, durch Giebel und Fialen herausgeputzt und in derselben Tiefenachse in der Ferne ein Blickfang „The Eye-Catcher" aufgerichtet, eine reine gotische Kulissenarchitektur in Gestalt einer Portalanlage mit gestaffelten gotischen Bögen.[95]

Auch Kents übrige „gotische Escapaden" (Wittkower) reichen bis in die Mitte der dreißiger Jahre zurück; ein unausgeführter Entwurf für The Courts of Chancery bei Westminster Hall in London[96] und der Umbau von Esher Place (Surrey), einem alten spätgotischen Ziegelbau aus der Zeit um 1460. Leider ist der Umbau Kents aus der Zeit von 1729–34 fast ganz abgetragen worden. Lediglich das spätgotische Gate-House steht noch, das durch Kent neugotische Fenster und ein neues Portal erhielt.[97] Aber Kent war als Lebensfreund und Mitarbeiter von Lord Burlington zu sehr von dem Gedanken erfüllt, der klassischen Baukunst des Altertums in England die Bahn zu brechen, als daß solche gotischen Versuche mehr als Arabesken am Rande seines künstlerischen Schaffens hätten bedeuten können.

Wenn Wren gotische Formen entwarf, so schrieb ihm das sein archäologisches Gewissen vor. Hawksmoor, Vanbrugh, Kent, Gibbs waren Meister, die in beiden Manieren schaffen konnten, weil gotische Kunst für sie nur einen pittoresken Akzent bedeutete, wie bald darauf die Chinoiserien. Die Gotik aber ganz in den Mittelpunkt ihres Denkens und Schaffens gestellt zu haben, ist das Werk zweier architektonischer Laien, eines ländlichen Gutsbesitzers aus Warwickshire, Sanderson Miller (1717–80), der zunächst auf seinem eigenen Grund und Boden als Baumeister zu dilettieren begann, und des Horace Walpole, des Sohnes des Premierministers, eines Literaten, Schöngeists und Sammlers. Die Wirksamkeit beider Männer setzt gleichzeitig ein: 1747 begann Miller auf seinem Gute Radway Grange den Radway Tower zu erbauen, 1749 kaufte der

---

[95] Hussey, Abb. 215–216. – M. Jourdain, The Work of William Kent, London 1948, p. 81 ff. u. Fig. 118 ff.

[96] M. Jourdain, Fig. 28.

[97] M. Jourdain, Fig. 121. – Pevsner, The Buildings of England, Bd. 21. Surrey p. 190 u. Taf. 38.

32jährige Walpole Strawberry Hill, wo er das Haus 1750 zu gotisieren sich anschickte.

Millers Schloß mit der Zugbrücke auf seinem Gute in Edgehill war ein großer Erfolg.[98] Schon seit 1747 ließ Lord George Lyttleton im Park von Hagley (Worcestershire) von Miller eine gotische Ruine errichten, die allerdings auch ein paar bewohnbare Räume enthielt. Zwei Jahre später wünschte der Lord Chancellor Hardwicke in Wimpole (Cambridgeshire) durch Miller die Anlage von Hagley kopieren zu lassen. Begreiflicherweise war Lord Lyttleton wenig entzückt davon und schrieb an den Architekten: „I found it would be better for him (i. e. der Lordkanzler Hardwicke) not to copy mine, but have something like the same idea, but differing in many respects, particularly in this, that he wants no house nor even room in it, but merely the walls and semblance of an old castle to make an object from his house."[99] 1753–55 folgte eine Hall in Lacock Abbey, also ein bewohntes Haus, dann schließlich um 1755 der Entwurf für den Prospekt einer Ruine in Prior Park bei Bath, dessen Ausführung aber 1762 in den Händen von Richard Jones lag. Zwei hohe halbrunde Mitteltürme und zwei niedrigere rechteckige Flankentürme sind – durch zinnenbekrönte niedrige Mauern untereinander verbunden – als Blickfang auf einen Hügel so postiert, daß der Erbauer Ralph Allen von seinem Hause aus die flache Architekturkulisse achsial vor sich hatte.

Dem Forscher von heute, der zweihundert Jahre Historismus hinter sich hat, ist es schwer verständlich, daß die Menschen an der Schwelle dieser Epoche über das wahre Alter und den wahren Wert solcher Millerschen Ruinen getäuscht werden konnten. Ein Besucher aus der Zeit kurz vor 1777 berichtet: „The mind naturally falls into

---

[98] Eine Monographie über Sanderson Miller fehlt; vgl. die allgemeinen Darstellungen: R. Macaulay, Pleasure of Ruins, London 1953, p. 26 ff. – B. Jones, Follies and Grottos. London 1953 p. 70 ff. – Kenneth Clark p. 63 ff. – Summerson, p. 241 ff. – H. M. Colvin, A Bibliographical Dictionary of English Architects 1660–1840. London 1954, p. 388 f. Die einzelnen Bauten alle in Pevsners Buildings of England abgebildet: Radway in Bd. 31, Warwickshire, p. 379 u. Abb. 42 b; Wimpole in Bd. 10 Cambridgeshire, p. 405 u. Abb. 65 a. – Lacock Abbey, Bd. 26, Wiltshire, p. 258 u. Abb. 55 (dazu Summerson, Taf. 140 b.) – Hagley Bd. 35, Worcestershire, p. 176 u. Abb. 89. – Bath, Prior Park, Bd. 13, North Somerset and Bristol, p. 137 u. Abb. 64 a.

[99] R. Macaulay p. 31. – B. Jones p. 73.

reflections ... and I make no doubt that an antiquarian ... would sigh to know in what era it was founded and by whom: – what sieges it had sustained – what blood had been spilt upon its walls: and would lament that hostile discord of the iron hand of all-mouldering time should so rapaciously destroy it ... In reality it is nothing but a deception, designed and raised here by the late noble possessor ..."[100] Aber selbst Horace Walpole mußte von Hagley Park bekennen: „There is a ruined castle, built by Miller, that would get him his freedom even of Strawberry: it has the true rust of the Baron's Wars."[101] Diese Äußerung besagt viel, weil Walpole der nicht neidlose Gegenspieler Millers war.

Sanderson Miller war ein Squire aus Warwickshire. Gewiß schuf er gelegentlich auch für den Hochadel, aber sein eigentlicher Auftraggeberkreis war die landed gentry. Horace Walpole indessen trieb mitten in den literarischen Strömungen der Hauptstadt – sein schriftstellerisches und architektonisches Tun mußte die Aufmerksamkeit aller auf sich ziehen. Der Sohn von Robert Walpole war kein Gelehrter, sondern zunächst ein Anreger, jung, reich, sprunghaft, – schließlich, als Strawberry Hill so viel Aufsehen erregte und Nachfolge fand, ein Diktator des Geschmacks. Als er 1739 während der Grand Tour auf dem Wege nach Italien in Reims Station machte, bewunderte er mit seinem Reisegefährten Thomas Gray zusammen die Kathedrale. Aber was Gray über die Dome von Reims, Amiens oder Siena in seinen Reisebriefen äußerte, geht in gar nichts über das hinaus, was damals französische Ästhetiker und Literaten an ihren gotischen Bauwerken schon zu würdigen wußten.[102]

Was Walpole und seine Mitarbeiter – das sog. Strawberry Hill Committee, dem außer dem Hausherrn der Architekt Chute und der Innendekorateur Bentley angehörten – schufen, hat man nicht zu Unrecht „Rokoko-Gotik" genannt, denn zu einem archäologischen Studium der Gotik um ihrer selbst willen war noch niemand

---

[100] Joseph Heeley, The Beauties of Hagley and the Leasowes. 1777, zitiert nach R. Macaulay p. 28.

[101] R. Macaulay p. 27.

[102] Correspondence of Thomas Gray, ed. Paget Toynbee and L. Wibley I, Oxford 1935 p. 100, 112, 144. Die Bedeutung von Thomas Gray für die neugotische Bewegung ist zuerst v. Kenneth Clark p. 43 ff. erkannt worden. – Vergl. ferner P. Frankl p. 382 u. 402 f.

bereit, vielmehr wurden willkürlich zusammengesetzte Einzelformen der Gotik als eine Art Beutestücke einem Rokoko-Ensemble einverleibt.[102a] (Abb. 5) Dazu waren gerade eben die Voraussetzungen geschaffen worden, denn 1742 hatte Batty Langlay seine Mustersammlung „Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions in Many Grand Designs" herausgebracht,[103] keine Aufnahme historischer Bauwerke, sondern eine praktische Gebrauchsanweisung, in der berichtet wird über des Verfassers „researches into many of the most ancient buildings now standing in this Kingdom: and thence the extracted rules for forming such designs and ornaments in the ancient mode, which will be exceedingly beautiful in all parts of private buildings."

Dieser Methode hat man sich in Strawberry Hill bedient: in der Hall saß man auf „Coronation chairs" an Altartischen. Thomas Gray glaubte, der Kamin im Holbein-Zimmer sei eine Kopie des Hochaltars der Kathedrale von Rouen, Walpole aber gestand, daß die Motive hauptsächlich dem Grabmal des Erzbischofs Warham in Canterbury entlehnt seien.[104]

Die Räume selbst aber waren in den Raumformen, den Proportionen, den Lichtverhältnissen Zimmer des 18. Jahrhunderts.[105] Die einzige Ausnahme bildete die Lange Galerie, deren Fächergewölbe der spätgotischen Kapelle Heinrichs VII. in Westminster Abbey nachgebildet sind. (Die Gewölbegrate waren indessen in Strawberry Hill vergoldet, wofür es bei keinem echten Bau des Perpendicular

---

[102a] W. Sheldon Lewis, Horace Walpole (Mellon Lectures 1960 National Gallery of Art, Washington) Washington 1961. – Kenneth Clark p. 60 ff. – Briggs, Goths and Vandals p. 118 ff. – A. Neumeyer, Die Erweckung der Gotik in d. deutschen Kunst d. späten 18. Jh. Repert. f. Kunstwiss. 49. 1928 p. 94 ff. – P. Clemen, Strawberry Hill u. Wörlitz, Neue Beiträge z. deutsch. Forschung. W. Worringer z. 60 Geburtstag. Königsberg 1943. – RW. Ketton-Cremer, Horace Walpole. 3. Aufl. London 1964, p. 128 ff. – Correspondence of Thomas Gray. ed. Paget Toynbee and L. Wibley. I. Oxford 1935, p. 100, 112, 144.

[103] Kenneth Clark p. 67 ff.

[104] Kenneth Clark p. 79.

[105] Siehe die schönen zeichnerischen Innenansichten aus den 80er Jahren des 18. Jhs., welche die Räume noch in intaktem Zustand aus Walpoles Zeit zeigen bei Lewis, Abb. 35, 37, 39, 40 u. 41, u. die zahlreichen alten Stiche in d. Folio-Ausgabe The Works of Horatio Walpole Earl of Orford.London 1798, II, p. 392 ff.: A Description of the villa ... at Strawberry Hill ...

Stiles ein Vorbild gibt.) Im Vorwort zur Description of Strawberry Hill verteidigt der Bauherr sein Handeln: „In truth, I did not mean to make my house so Gothic as to exclude convenience and modern refinements in luxury. The design of the inside and outside are strictly ancient, but the decorations are modern." Walpole erwägt dann, ob unsere Vorfahren in ihren düsteren Burgen nicht auch antike Statuen und feine Gemälde, schöne Vasen in China-Porzellan aufgestellt hätten, wenn sie so etwas schon besessen haben würden. Er schließt diese Überlegung mit der Bekräftigung: „But I do not mean to defend by argument a small capricious house. It was built to please my own taste, and in some degree to realize my own visions."[106] An anderer Stelle: „One must have taste to be sensible of the beauties of Grecian architecture, one only wants passions to feel Gothic."[107] Diese Leidenschaften trugen ihn weit, wenn sie sich mit seinem Familienstolz vereinigten. In der Waffenkammer sollten Trophäen aufgehängt werden, Rüstungen, indianische Schilde aus Rhinozeros-Haut, Breitschwerter, Bogen, Köcher ... „alles, wie es vermutlich Sir Terry Robsart in den Kreuzzügen getragen haben wird."[108]

Von der Materialgerechtigkeit der alten gotischen Steinmetzwerkstätten blieb Strawberry Hill so weit wie möglich entfernt. Eine neue Tapete wollte mit ihrem Druck Stuckdekoration imitieren, ein neuer Kunststein erlaubte es dem Architekten, das Detail en gros herstellen zu lassen, und im Holbein-Zimmer bestand der Plafond mit einem Muster von Sternen und Vierpässen aus Papiermaché.[109] (Abb. 4) Ganz ungeniert griff die bewegliche Ausstattung der Langen Galerie trotz aller falschen Tudor-Architektur in die Reichtümer des Rokoko: die gotischen Wandnischen waren mit purpurnem Norwich-Damast bespannt, hier hingen Spiegel aus Chantilly und Moorfield-Wandteppiche. Überall im Haus waren Betten und Stühle mit Aubusson-Tapisserien bespannt. Ein Einkäufer wurde 1750 nach

---

[106] The Works of Horatio Walpole 1798 II, p. 397.

[107] Aus den „Anecdotes of Painting" hier zitiert nach Lewis p. 105.

[108] Walpole an Sir Horace Mann, unter d. 12. Juni 1753. The Yale edition of Horace Walpole's Correspondence, ed. by W. S. Lewis, Bd. 20, 1960 p. 381.
Der (vermeintliche) Ritter des Hosenbandordens Terry Robsart war ein Vorfahre Walpoles.

[109] Kenneth Clark, p. 79 ff.

Flandern geschickt, um farbiges Glas für die Fenster zu kaufen. Der Mann kam mit 450 Scheiben zurück, darunter biblischen Geschichten, Vögeln und Blumen, aber auch vlämischen Wappenscheiben, die man kühnlich „the achievements of the old counts of Strawberry" nannte – die es nie gegeben hatte.[110]

So durfte Walpole am Ende seines Lebens getrost sagen: „every true Goth must perceive that they (my rooms) are more the works of fancy than imitation.[111] Aber sein Freund Gray, der sich in den anderthalb Jahrzehnten zwischen dem Baubeginn von Strawberry Hill und der Vollendung der Langen Galerie zum archäologischen Kenner gotischer Architektur ausgebildet hatte, urteilte angesichts der Vergoldung und Verwendung von Spiegelglas in der Galerie über Walpole und sein Haus: „he had degenerated into finery."[112]

Der letzte Satz des Vorworts zu Walpoles Beschreibung seines Landsitzes lautet: „... at least the prospect would recall the good humour of those who might be disposed to condemn the fantastic fabric, and to think it a very proper habitation of, as it was the scene that inspired the author of the castle of Otranto."[113] Dieser erste große Schauerroman des 18. Jahrhunderts erschien 1764 und war ein Welterfolg. Im Vorwort zur 2. Auflage hat der Verfasser sein Konzept gerechtfertigt – und das liest sich, als ob er Strawberry Hill verteidigen wolle: „Es war der Versuch, die beiden Arten des Romans zu verbinden: die alte und die moderne. Im alten Roman war alles Phantasie und Unwahrscheinlichkeit, im modernen soll immer die Natur dargestellt werden ... Der Verfasser der folgenden Seiten hielt es für möglich, die beiden Arten auszusöhnen. Er wollte die Phantasie nicht einengen, damit sie durch das grenzenlose Reich der Erfindung schweife und neue erregende Situationen

---

[110] Alles nach Lewis p. 108. Vgl. ferner Walpole to Sir Horace Mann unter d. 18. Okt. 1750. The Yale edition 20, 1960 p. 199 f.

[111] Kenneth Clark, p. 81. Walpole to Miß Mary Berry, 17. Okt. 1794. The Yale edition ... 12, 1944 p. 137.

[112] Kenneth Clark, p. 45. – Es sind die Jahre, in denen Gray seine Abhandlung über den Unterschied zwischen romanischem und gotischem Stil – wie wir sagen würden – verfaßte. Es ist der Essay on Norman architecture, der zuerst 1814 unter dem Titel „Architectura Gothica" publiziert wurde, aber schon 1754 entstanden war. Vgl. The Works of Thomas Gray, ed. Th. Gosse, London 1884, I, p. 295 ff.

[113] The Works of Horatio Walpole 1798, II, p. 398.

schaffe, und er wollte die sterblichen Beteiligten seiner Dramas nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit sich verhalten lassen . . ."

Die Verbindung von Rokoko und Pseudo-Gotik trieb mit Walpoles Landhaus nur eine skurrile Blüte, aber wirklich künstlerische Ensembles sollten entstehen, wo sich der englische Landschaftsgarten der Zeit mit den echten Zeugnissen der gotischen Baukunst zusammenfand, große Baukunst in großer Natur. Die Zisterzienser-Abteien von Fountains und Rieveaulx-Abbey in Yorkshire sind größer, reicher, ausgedehnter als die auf dem Kontinent. Das Naturgefühl des englischen 18. Jahrhunderts wünschte beiden eine gartenarchitektonische Fassung zu verleihen, und aus diesen hochoriginellen Versuchen spricht eine wirkliche Verehrung für die Baukunst des Mittelalters. Die Zisterzienser hatten im 12. und 13. Jahrhundert ihre Klöster in der Einsamkeit auf der Sohle eines Waldtales errichtet und die Menschen geflohen. Die englische Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts wollte die Konvente zumindest in malerische Zusammenhänge einbeziehen, indem sie sie als Zielpunkte an das Ende sich entfaltender landschaftsgärtnerischer Achsen setzte.

Das ist zumindest in zwei Fällen geglückt. Dazu gibt es ein Vorspiel. Schon 1709 hatte Sir John Vanbrugh den Plan gehabt, den alten Herrensitz von Woodstock durch gärtnerische Anlagen so herauszuheben, daß er zu einem Zielpunkt für den Blick von der Fassade von Blenheim her geworden wäre. Aber die Herzogin von Marlborough war auf diese Idee nicht eingegangen.[114]

Aber noch im Spätbarock, um 1720, wurde Hand an die Verwirklichung eines ähnlichen Planes in der Nähe von Ripon gelegt, und schon zehn Jahre später hießen diese Gartenanlagen „The Wonder of the North". Zwei Meilen südwestlich von Ripon (Yorkshire) floß der kleine River Skell an der Zisterzienser Abtei Fountains vorbei, ehe er sich nach einer Biegung des Laufs nach Studley Royal wandte, dessen Besitzer schon früh den Plan faßten, auch die Klosterruine in ihre Hand zu bekommen und diese mit ihrem Schloßgut zu verbinden.[115] Mit einer erstaunlichen Konsequenz begann die Familie Aislabie diesen Plan zu verwirklichen, schon 1718

---

[114] Hussey p. 133.

[115] Hussey p. 132 ff. mit Abb. 178 ff. – H. Keller, Die Kunst d. 18. Jhs. (Propyläen-Kunstgeschichte Bd. 10) Berlin, 1971, p. 130.

wurde der Fluß kanalisiert, 1727–30 wurden die Ufer gartenarchitektonisch gestaltet, wodurch halbmondförmige Seen, von großen Laubkulissen eingerahmt, unmittelbar an den Flußlauf herantraten und auf dem schmalen Grünstreifen zwischen Fluß und Seen Statuen postiert wurden. (Abb. 6) Erst als es dem Sohne des Begründers des Wasserparks endlich 1768 gelang, die Ruine Fountains in seinen Besitz zu bringen, konnte der Flußlauf auf die Ostfassade der Abtei ganz ausgerichtet und die Laubkulisse bis dorthin vorgezogen werden. Wasser, die strenge Zisterzienser-Architektur und die umfangende Laubwand – sonst gibt es hier nichts. (Abb. 7)

Nicht minder originell ist die gartenarchitektonische Gestaltung um Rieveaulx-Abbey (Yorkshire).[116] Von Duncombe Park aus, wo der Landsitz am Rande eines Plateaus liegt, greifen die natürlichen Hügelterrassen beiderseits halbkreisförmig gegen ein Flußtal aus. Der Enkel des Erbauers des Schlosses faßte nach 1745 den Plan, die Grasterrassen um drei Meilen weiter zu führen, um so im sanften Bogenschwung die Ruinen von Rieveaulx zu umgreifen, sie in seinen Park einzubeziehen, und dem die Terrassen entlang Wandernden den Blick auf die Abtei drunten auf der Talsohle zu gewähren. Um 1785 wurde dieser Plan wenigstens zum Teil verwirklicht – anstatt der drei Meilen wurde nur 1 km des umgreifenden Bergrückens unmittelbar über Rieveaulx gartenarchitektonisch gestaltet. Es ist heute schwer zu sagen, wie dicht im 18. Jahrhundert die Bepflanzung der Hänge war – jedenfalls müssen die Durchblicke durch Schneisen auf die Ruinen im Grunde auch um 1760 schon von höchstem Reize gewesen sein. (Abb. 8) Offensichtlich waren diese Durchhaue nicht nach „malerischen", sondern nach architektonischen Überlegungen geführt, denn sie erschließen den Blick auf die Kloster-Ruine in achsialem Bezug. Da Fountains Abbey erst 1768 in den Park von Studley Royal einbezogen werden konnte, so wird die Anlage Rieveaulx Terrace fast ein Jahrzehnt früher vollendet gewesen sein. Von Rokoko-Verspieltheit aber sind beide Garten-Architekturen ganz frei.

---

[116] Hussey, p. 140 ff. u. Abb. 193 ff.

III

Italien, das klassische Land, hatte als Bewahrerin des antiken Erbes schon im 13. und 14. Jahrhundert der Gotik französischen Gepräges eine tiefe, im Blut liegende Abneigung entgegengebracht. Man wird also gar nicht erwarten dürfen, daß die Apennin-Halbinsel im Gothic Revival eine führende Rolle gespielt habe.[117] Doch war es in Italien ganz wie in England eine ausgemachte Sache, daß man bei projektierter Vollendung oder Ergänzung der großen alten Kathedralen die Entwürfe möglichst im Stile dieser Bauten halten solle. Da viele italienische Dome und große Pfarrkirchen am Ende des Mittelalters ohne Fassaden da standen, so reißen die Projekte zu ihrer Vollendung seit der Hochrenaissance nicht ab, aber alle diese Holzmodelle und Risse für S. Petronio in Bologna, den Mailänder Dom u. a. Bauten sind Zeugnisse einer mehr oder weniger mißverstandenen Gotik. Man sehe nur die Risse, die Peruzzi, Giulio Romano, Vignola, Domenico Tibaldi, Francesco Terribilia u. a. zwischen 1521 und 1586 für S. Petronio in Bologna einreichten.[118] Im 17. Jahrhundert, in der Hochzeit der römischen Barockarchitektur, tritt man den großen gotischen Domen in der gleichen Gesinnung gegenüber, wie die Entwürfe von Girolamo Rainaldi für S. Petronio von 1626, von Carlo Buzzi (1645) und Franc. Castelli (1648) für den Mailänder Dom und die Vorschläge eines unbekannten Architekten für die Umgestaltung des Domplatzes in Siena unter dem Pontifikat des sienesischen Papstes Alexander VII. (1655–67) beweisen.[119]

In diesen Städten mit gotischen Dombauhütten werden zunächst einmal die technischen Kenntnisse mittelalterlichen Bauens tradiert.

---

[117] Das Buch von Giorgio Falco, La polemica sul medio evo. Torino 1933 beschäftigt sich nicht mit Italien. Es ist eine geistesgeschichtliche Untersuchung der Denker Voltaire, Robertson, Gibbon u. Schlegel (merkwürdigerweise unter Ausschluß Herders) im Sinne von Friedr. Meinecke.

[118] P. Frankl, p. 299 u. Taf. 38 ff. – R. Bernheimer, Gothic Survival and Revival in Bologna, The Art Bulletin, 36, 1954 p. 263 ff. – E. Panofsky, Das erste Blatt aus d. Libro Giorgio Vasaris. Staedel-Jahrbuch VI, 1930, p. 42 ff.

[119] R. Bernheimer, p. 265 u. Abb. 7. – N. Carboneri, Filippo Juvara e il problema delle facciate „alle gotica" del Duomo di Milano. Arte Lombarda VII, 1962, 2 p. 94 ff. mit Abb. 3 u. 6. – K. Cassirer, Zu Borrominis Umbau d. Lateransbasilika. Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen 42, 1921, p. 59 ff. mit Abb. 5 ff.

So hat man die gotischen Gewölbe des Mittelschiffs von S. Petronio in Bologna erst 1646–58 unter der Oberaufsicht von Girolamo Rainaldi errichtet, reine Rippenkonstruktionen, ungewöhnlich wegen ihres hohen Stichs. Auch die Apsis ist ein Werk des 17. Jahrhunderts.[120] In dieser lebendigen Tradition liegt es dann begründet, daß 1694 in der Carnevalszeit in Bologna für eine Oper eine gotische Bühnendekoration von Marcantonio Chiarini (1652–1730) entworfen wird, hinter der ganz offensichtlich der Salone in Padua als gotisches Vorbild steht.[121] Bald darauf, kurz nach 1700, muß auch der Stammvater der berühmten Familie Galli-Bibiena, Fernando, Bühnendekorationen im gotischen Stil entworfen haben, die ohne ein Studium des Inneren des Mailänder Doms nicht möglich wären.[122] Um die Mitte des 18. Jahrhunderts malt dann Victorio Bigari einen Tempel der Venus (Bologna, Akademie), ein reines Architekturbild ohne jeden Anklang an die Antike, vielmehr eine Variante des Inneren von S. Petronio.[123]

Das reiche Material gotisierender Bühnen-Entwürfe aus dem 18. Jahrhundert kann hier unmöglich ausgebreitet werden. Nur der Seltenheit halber bilden wir einen Kupferstich aus dem Libretto von P. Metastasios „Alessandro nelle Indie" ab, einem „Dramma per Musica", das im Frühjahr 1755 auf dem Hoftheater in Lissabon zur Aufführung kam. (Abb. 11) Die Publikation ist außerordentlich selten, weil bei dem großen Erdbeben von Lissabon noch im gleichen Jahre mit dem größten Teil der Stadt auch der Rest der Auflage vernichtet wurde. Der Stich, den laut Unterschrift Giovanni Berardi aus Rom[124] 1754 in Lissabon anfertigte, zeigt große stilistische Verwandtschaft mit dem gleich zu besprechenden Entwurf Vittones für die Fassade des Mailänder Doms, die zehn Jahre älter ist.

Dies erstaunlich frühe Datum 1694 für gotisierende Bühnen-Entwürfe in Bologna wird allenfalls durch das Kapitel über gotische Architektur in Guarino Guarini's Architettura civile verständlich, welche die Patres der Clerici Regolari von S. Lorenzo in Turin zwar erst aus dem Nachlaß des Künstlers 1737 herausgaben, das aber

---

[120] Bernheimer p. 265.
[121] Ebd. p. 263 u. Abb. 1–2.
[122] Ebd. p. 264 u. Abb. 3.
[123] Ebd. p. 283 u., Abb. 13.
[124] Thieme-Beckers Künstlerlexikon. III, p. 368.

1686 niedergeschrieben worden sein muß.[125] Den Kathedralen von Sevilla und Salamanca in Spanien, den Kathedralen von Reims und Notre Dame in Paris, dem Dom von Mailand, der Certosa in Pavia, S. Petronio in Bologna und der Kathedrale von Siena billigt Guarini zu, daß sie „non senza grand'arte" seien. So viel man wisse, seien für diese Architekturen niemals genaue Lehren aufgestellt oder Proportionen festgelegt worden, sondern wie eine solche Kunst ohne Meister geboren sei, so hätten die gehorsamen Enkel das fortgeführt, was sie den Ahnen abgesehen hätten. Ganz wie die französischen Architekturtheoretiker des 17. Jahrhunderts erblickt Guarini in der Schlankheit der Proportionen und der Leichtigkeit aller Bauglieder die Hauptvorzüge des gotischen Systems. Als besonderes Kennzeichen für die Erleichterung massiger Formen erscheint ihm die Erfindung des Bündelpfeilers. Darin scheint Guarini der größte Gegensatz zur klassisch-römischen Architektur zu bestehen, daß der antike Bau seine Festigkeit in allen Einzelgliedern an den Tag lege (fece pompa), daß aber die gotische Baukunst, die ebenfalls stark und fest baue, gern schwachgliedrig erscheinen möchte, so daß es wie ein Wunder wirke, daß solche Bauten aufrecht stünden. Da sehe man die sehr dicke Bekrönung eines Campanile auf allerzarteste Säulen gegründet, Bögen, die sich zu einem Gewölbeanfänger zurückwenden, der in der Luft hängt, Türmchen, die ganz durchbrochen seien ... Guarini bewundert die Kunst der gotischen Architektur so sehr, daß er als künstlerische Leistungen ansieht, was in Wahrheit nur das Ergebnis falscher statischer Berechnung oder Ausweichen des Baugrundes bedeutet: so lobt er ausdrücklich die Torre delgi Asinelli in Bologna und den schiefen Turm in Pisa als gelungene Werke gotischer Statik! Wenn beide Bauten auch nicht Wohlgefallen für das Auge erweckten „fanno stupire gl'intelletti, e rendono gli spettatori atterriti." Als den Hauptgewinn aus den gotischen Erfahrungen sieht es Guarini offensichtlich an, daß die Architekten des Florentiner Doms, von St. Peter in Rom und in vielen anderen Städten Italiens es gewagt hätten, die Kuppeln allein auf vier Kuppelpfeiler zu gründen – nach dem Vorbild des Doms von Mailand.

Man würde demnach Guarini Unrecht tun, wollte man annehmen, ein so exzentrischer Architekt habe nur die Skurrilität und

---

[125] Guarino Guarini, Architettura civile, Torino 1737 p. 133 ff.

Fremdartigkeit der gotischen Einzelformen als seinem eigenen Geschmack verwandt empfunden und infolgedessen gelobt. Guarinis Stellung zur gotischen Baukunst entbehrt vielmehr jeder persönlichen Note: was er vorbringt, deckt sich völlig mit den Ansichten der französischen Ästhetiker des 17. Jahrhunderts.[126]

Auch in Mailand hat die Domopera die gotische Tradition wie selbstverständlich am Leben erhalten.[127] Infolgedessen besitzen wir von Vanvitelli und dem führenden Architekten des Rokoko in Piemont, von Bernardo Vittone, sehr geistreiche Entwürfe für die Fassade des Mailänder Doms aus den Jahren 1745–46.[128] (Abb. 10) Auch von Juvara kennen wir die Erklärung, er sei „pronto a fare un disegno della facciata in istile gotico, sebbene nei tenuti congressi non fosse di quel parere."[129]

Tatsächlich ist ein Skizzenbuch von Juvara entdeckt worden, in dem sich eine Skizze befindet, wo hinter römischen Ruinen eine intakte gotische Basilika von der Art des Sieneser oder Orvietaner Doms erscheint[130] und ein solches Blatt steht im Werk des Künstlers nicht ganz vereinzelt da.[130a] Man hat solche Gotizismen bei Juvara als Einfluß seines Londoner Aufenthalts von 1720 erklären wollen. Aber sehr mit Recht hat R. Wittkower darauf hingewiesen, daß es um 1720 noch keinerlei Zeugnisse für die Wiedererweckung

---

[126] Siehe unten p. 56 ff.

[127] Sehr bezeichnender Weise kennen aber die Florentiner Konkurrenzen um die Vollendung der dortigen Domfassade unter ihren zahlreichen Holzmodellen keinen einzigen gotisierenden Entwurf. V. Daddi-Giovannozzi, I modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata di Sa Maria del Fiore. Arte 39. 1936 p. 33 ff. – L. Wachler, Giovanni Antonio Dosio. Römisches Jahrbuch f. Kunstgesch. IV, 1940 p. 205 ff.

[128] N. Carboneri, p. 94 ff. u. Abb. 4, 5, 7. – P. Portoghesi, Bernardo Vittone, Roma 1966, p. 142 mit Textabb. LII u. LIII. – Mostra Bernardo Vittone, Città di Vercelli 1967, Catalogo di N. Carboneri e V. Viale. p. 26 u. Taf. 78–79. – K. Noehles, I progetti del Vanvitelli e del Vittone per la facciata del Duomo di Milano, Arte in Europa. Scritti in onore di Edoardo Arslan. Milano 1966, p. 869 ff.

[129] N. Carboneri p. 95.

[130] R. Wittkower, Un libro di schizzi di Filippo Juvara a Chatsworth. Bollettino della società Piemontese d'archeologia e di belle arti. III, 1949, p. 94 ff. u. Abb. 10.

[130a] Rovere-Viale-A. E. Brinckmann, Filippo Juvara. I, i disegni, Milano 1937, p. 117 u. Taf. 23.

der Gotik in London zu sehen gab. Vielmehr wird aus den Federzeichnungen der Galli-Bibiena und anderer oberitalienischer Bühnendekorateure die Anregung für Juvaras spielerische Dekorations-Entwürfe geflossen sein.

In dem Jahrfünft zwischen 1725 und 1730 tauchen in der venezianischen Malerei und Graphik gotische Motive auf. Venedig hatte ja in seiner großen Renaissance-Epoche die eigentliche Gattung der Landschaftsmalerei um ihrer selbst willen nicht gekannt. Auf den Bildern von Giorgione, Tizian und Tintoretto ist die Landschaft stets nur der Schauplatz für religiöse oder allegorische Geschehnisse. Erst um 1700 entsteht in Venedig die Landschaftsmalerei ohne Staffage auf dem Umweg über das Capriccio. Die Capricci kombinieren die wildesten Seestürme mit Schiffbrüchen, führen das Winterbild ein, das Italien bisher fremd gewesen war und tasten sich dann bis zur Landschaft mit antiken Ruinen vor. Marco Ricci ist der Meister dieses Genre. Auf seinen Phantasie-Veduten mit den Grabmälern berühmter Männer, die den Vordergrund des Bildes einnehmen, gleitet der Blick durch den Bogen der Maxentius-Basilika, welche als Kulisse den ganzen Mittelgrund beherrscht, auf die Front irgend eines klassischen Tempels.[131] Aber in den letzten graphischen Schöpfungen des 1730 verstorbenen Ricci ist der point de vue im Hintergrund verändert: hinter die römischen Tempeltrümmer schiebt sich als helle Folie die Fassade einer oberitalienischen Bettelordenskirche aus Backstein.[132] Es gibt schließlich eine Variante, auf der die intakte gotische Fassade in die Bildmitte rückt und mit Tempeltrümmern kontrastiert wird.[133] Das sind zaghafte Anfänge, aber Michele Marieschi († 1743) entwickelt sie weiter. Auf seinen Capricci findet man überall klassische und gotische Bautrümmer. Auf einem Bilde der Accademia in Venedig ist vor eine Renaissance-Villa ein frühgotischer Aufbau als Vorhalle geschoben, an die sich eine Außen-

---

[131] M. Pittaluga, Acquafortisti Veneziani del Settecento. Firenze 1952, Abb. 23 ff. – Marco Ricci, Catalogo della Mostra a Bassano di Grappa, 1963 a cura di G. M. Pilo. Textabb. 6, Kat. Nr. 59, 62 ff. 92 ff., 227 ff. – Marco Ricci e gli incisori bellunesi del 700 e 800. Mostra Belluno 1968, Abb. 25 ff., 40 ff.

[132] Mostra a Bassano, Kat. Nr. 158, 232. – Mostra a Belluno Abb. 30 b. M. Pittaluga, Abb. 26.

[133] Mostra a Bassano, Kat. Nr. 235. – Mostra a Belluno, Abb. 33.

kanzel in der Art der Baptisteriumskanzel des Niccolo Pisano anlehnt.[134]

Im Mai des Jahres 1746 reiste Canaletto zum ersten Male nach England, wo er während zweier Aufenthalte im ganzen etwa sieben Jahre blieb. Hatte auch er bisher das Gebiet der „veduta ideata" pflegen müssen, die im Capriccio antike und gotische Trümmer zusammen baute,[135] so konnte er in England nun nach Herzenslust Veduten mit echten Ruinen malen, die Stammschlösser seiner Auftraggeber (Alnwick Castle, Warwick Castle),[136] denn hier war die gotische Architektur längst bildwürdig geworden und bedurfte des phantastischen Rahmens des Capriccio nicht mehr als Entschuldigung.

In der Foresteria der Villa Valmarana vor Vicenza hat 1757 der jüngere Tiepolo, Domenico, dem Mittelraum einer Flucht von fünf gleich großen Zimmern durch den Architektur-Maler Gerolamo Mengozzi-Colonna aus Bologna ein scheinarchitektonisches Gerüst in neugotischem Stile verleihen lassen, während die andern vier Räume eher im Stile der Überlieferung dekoriert sind. (Abb. 13) Doch ist hier auch ein Raum mit Chinoiserien, der wohl als Pendant zum neugotisch dekorierten Zimmer verstanden sein will. Beide architektonische Rahmungen verraten keine echten Kenntnisse der beiden „exotischen" Stile. Nirgends gibt es solches gotisches Maßwerk, wie man uns hier glauben machen will, und antikische weiße Figuren à la Grècque stehen auf klassizistischen Podesten in gemalten Scheinnischen, die mit einem gotischen Eselsrücken gerahmt sind. In den freien Feldern, welche die Scheinarchitektur ausgespart ließ, malte Domenico Tiepolo dann große Figurengruppen im Rokoko-Kostüm, welche die sommerlichen und die winterlichen Freuden der Gesellschaft darstellen.[137]

Neugotische Bauten in Parks – Pavillons, Kapellen, Eremitagen – sind uns aus der Zeit vor 1772 in Italien nicht bekannt geworden.

---

[134] R. Pallucchini, p. 191 u. Abb. 499.

[135] Ebd. p. 108 u. Abb. 276.

[136] Ebd. p. 112 u. Abb. 286 u. 287.

[137] R. Pallucchini, Gli affreschi di Gianbattista e Giandomenico Tiepolo alla Villa Valmarana di Vicenza, Bergamo 1945, p. 40 ff. u. Taf. 88 ff. u. Taf. 112 ff.

IV

Bis vor zwei Jahrzehnten war unser Bild vom Nachleben des gotischen Gedankens in Frankreich völlig verzeichnet: erst mit Laugiers – „des lieben Abtes" des Straßburger Hymnus – „Essay sur l'architecture" von 1753 habe die Schätzung der Gotik eingesetzt, so mußten wir glauben. Laugiers Fragestellung, ob es nicht besser sei, Kirchenfassaden durch die antiken Ordnungen zu gliedern, den Innenraum aber nach den Stilgesetzen der Gotik zu gestalten, mußte uns als revolutionär erscheinen. Der krasse Eklektizismus J. F. Blondels schien uns dann aber allzu rasch auf solche Erstlingsäußerungen zu folgen, wenn dieser einflußreiche Lehrer 1772 verkündete: „Seit längerer Zeit behaupten Leute, die wirklich etwas von Architektur verstehen, um eine vollendet schöne Kirche zu erbauen, solle man das Schiff aus Amiens, den Chor aus Beauvais, das Portal aus Reims, die Türme aus Chartres nehmen."

Durch die Forschungen von Wolfgang Herrmann[138] und Paul Frankl sind wir nun aber belehrt worden, daß ein positives Verhältnis zu dem großen Nationalstil der Vergangenheit sich in Frankreich schon über hundert Jahre früher anbahnte. Ganz abseits und unabhängig von künstlerischer Würdigung hatte der Stadtstolz in den Bischofsstädten mit den berühmten Kathedralen von jeher darauf bestanden, daß diese Dome Wunderwerke seien.[139] Von Notre Dame in Paris heißt es 1609 . . . „église qui en discipline comme en grandeur va bien loin devant toutes autres églises de la chrétienté,[140] von Chartres im selben Jahr, daß „qu'au seul aspect d'icelles, tous les Polyclètes du jadis jetteroient là leur ciseau, et tous les Vitruves du passé voudroient prendre ce chef d'oevre pour le modelle de leur architecture,"[141] von Amiens 1627 „Merveille des regardants."[142]

Auch in Frankreich war es wie in England, Deutschland und

---

[138] W. Herrmann, Laugier. London 1962. Durch diese Darstellung ist Frankls Kapitel über die Stellung der Franzosen des 18. Jhs. zur gotischen Architektur (p. 396 ff.) schnell überholt worden.

[139] Frankl, p. 336 ff. u. 344 ff.

[140] Ebd. p. 336.

[141] Ebd. p. 337.

[142] Ebd. p. 338.

Italien ungeschriebenes Gesetz, daß gotische Bauten, die unvollendet liegen geblieben oder später zerstört worden waren, nur im gotischen Stil vollendet oder erneuert werden könnten. Den berühmten Paradefall dafür bildet die Kathedrale Ste. Croix in Orléans. Die Kirche des 13. Jahrhunderts war von den Hugenotten 1568 zerstört worden, ohne noch ganz vollendet zu sein. Nur die neun Kapellen des Chorumgangs und das dritte und vierte Langhausjoch aus dem 16. Jahrhundert entgingen dem Gewaltakt. 1601 legte Heinrich IV. den Grundstein für den Neubau, an dem bis 1829 ununterbrochen gotisch weiter gebaut wurde. Das Innere wurde im Anschluß an die stehen gebliebenen Schiffsjoche archäologisch getreu erneuert. Aber über den Außenbau entfachte sich der Kampf der Parteigänger. 1705 bekamen die Klassizisten unter dem Kardinal de Coislin die Oberhand, und eine Vierungskuppel nach dem Vorbild des Invalidendoms und eine Fassade nach dem Muster der von St. Peter in Rom wurde begonnen. Aber nach dem Tode des Kardinals ließ sein Nachfolger, der die Einwohner der Stadt auf seiner Seite hatte, sofort die Bauarbeiten einstellen und apellierte an Ludwig XIV., der 1707 im Conseil dahin entschied, daß der neue Vierungsturm abgetragen und durch einen gotischen ersetzt werden müsse. Außerdem bestand der König darauf, daß sein Einstellungsbescheid „fût enregistré tant au parlement de Paris que dans les autres tribuneaux." Der örtliche Werkmeister Hénault und Robert de Cotte lieferten für Fassade und Vierungsturm einen neuen Entwurf, der nach mehreren Änderungen vom Hofe angenommen wurde. Die Ausführung kam durch den spanischen Erbfolgekrieg zum Erliegen, und das de Cotte'sche Projekt wurde von Jacques Gabriel erneut überarbeitet, der besonders die oktogonalen Türme in viereckige umbilden wollte. Von diesem Vorschlag hat sich ein großes Holzmodell erhalten. (Abb. 12) Auch dies blieb nicht das letzte Wort. Bis zur Revolution baute man weiter – aber von der Idee, hier nur gotisch bauen zu dürfen, ist man nicht wieder abgeirrt.[143]

Außerhalb der Kreise der Lokalpatrioten schieden sich aber die Aesthetiker nicht in zwei Lager, von denen das eine für, das andere

[143] R. Lanson, Le goût du moyen âge en France au XVIIIe siecle, Paris 1926 p. 36 f. u. Taf. XI ff. – Vor allem aber G. Chenesseau, Ste-Croix d'Orléans, Histoire d'une Cathedrale gothique réedifiée par les Bourbons 1599–1829. Paris 1921, I p. 230 ff., III Album, Abb. 112 ff.

gegen die Gotik Partei ergriff – nein, Wolfgang Herrmann konnte nachweisen, daß der Widerstreit sich im Geschmack desselben Betrachters abspielte, dem manche Züge der Gotik sehr gefielen, während ihn andere abstießen. Allgemein werden die Raumproportionen und die Leichtigkeit des architektonischen Aufbaus gelobt, die Häufung und Geschmacklosigkeit der gotischen Einzelformen aber getadelt.[144] Da aber alle diese Schriftsteller Anhänger einer normativen Aesthetik waren und blieben, so änderten solche Einsichten gleichwohl nichts an ihrem absprechenden Gesamturteil.[145]

In den Procès-verbaux der königlichen Akademie der Architektur heißt es unter dem 11. April 1708: „... n'y ayant que très peu de ces édifices qui soient d'un goust gothique pur, tels que quelques unes des églises les plus célèbres de France, qui sont encore recommendables par une grande simplicité et par des proportions avantageuses dans les principales parties."[146] Mehr als eine Generation später wirft ein führender Architekt wie Boffrand in seinem Livre d'Architecture von 1745 die Frage auf, woher es denn wohl komme, daß man der gotischen Architektur – die er in Bausch und Bogen verurteilt – die Schönheit nicht absprechen könne: „Il semble cependant que qelques Architectes de ces temps – là avoient connoissance des proportions qui se trouvent dans les ouvrages antiques; ou que l'expérience leur avait fait connoître que certaines proportions valoient mieux que d'autres. Quelques églises gothiques, quoique ... sans goût, mal imaginées et mal placées par des ornements de mauvais choix ... ne laissent pas d'avoir leur beauté. D'où peut-elle provenir? Si ce n'est d'uns juste proportion de la hauteur à la largeur, et du rapport de toutes les parties avec le tout?"[147]

Die starre Antithese der maßgeblichen Theoretiker „vorzügliche Raumproportionen – Überhäufung mit einem geschmacklosen Formenapparat" wird allmählich überwunden. Von ganz verschiedenen Standpunkten her erschließt sich das Verständnis für die Gotik. Den einen geht die Schönheit der Fassaden der Kathedralen auf. M. Leblanc hatte 1733 den Eindruck, daß die Fassade von St. Paul's

---

[144] W. Herrmann p. 68 ff. u. p. 76.

[145] Dies hat W. Herrmann p. 71 ff. sehr energisch betont.

[146] Aus den entsprechenden Quellenzusammenstellungen bei W. Hermann p. 239.

[147] Ebd.

in London und die Peterskirche in Rom ihren Besuchern zuzurufen schienen: „Bleib draußen stehen und bewundere uns", während die Schauwand der Kathedrale von Reims das Volk auffordere, einzutreten.[148] Montesquieu kommt 1728 in Venedig zu der Erkenntnis, daß der gotische Stil für Sakralarchitektur besser geeignet sei als jeder andre, denn wunderliche und altmodische Architektur schaffe die rechte Distanz von der trivialen Alltagsumgebung – eine Distanz, deren der Gottesdienst bedürfe.[149] Schon im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts waren dann auch nationalistische Ideen aufgekommen, die in den gotischen Kathedralen den Genius der französischen Nation am Werke sahen und in der klassischen Architektur das Fremde erblickten. Der Professor der Architektur an der Akademie während des letzten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts, La Hire, verbindet die Kathedralen mit dem Stolz auf die französische Geschichte. „Le génie de notre nation ... paroissoit avoir negligé tout ce qui pouvoit contribuer à persuader la posterité de ses entreprises héroiques, et avoir tourné toute son attention du côté des Temples sacrés, dont la France est toute remplie et dont la grandeur est surprenante aussi – bien que leur solidité et la délicatesse de leur Architecture singulière."[150] Schließlich standen die historischen Einsichten in die Entwicklung des gotischen Stils um 1735 in Frankreich in Gelehrtenkreisen auf einer überraschenden Höhe, gemessen an dem Wähnen und Meinen, mit dem man in dieser Hinsicht in England und Deutschland den gotischen Bauwerken gegenüber trat.

Die Grundlagen hatten schon die Sammler und Antiquare des 17. Jahrhunderts wie Roger de Gaignières und die großen Gelehrten aus dem Benediktiner-Orden Mabillon und Montfaucon gelegt. Zwar wurden die Gaignièreschen Sammlungen, die er dem König vermacht hatte, nach seinem Tode 1715 trotzdem verschleudert,[151] und Montfaucons Wirkung scheint über die Mönchskreise im 18. Jahrhundert nicht recht hinausgedrungen zu sein. „Montfaucon fût

---

[148] W. Herrmann p. 79.

[149] Ebd.

[150] Nach W. Herrmann p. 79 ist dieser Passus La Hires übernommen worden von J. Fr. Blondel, De la distribution des maisons de Plaisance. Paris 1738, II, p. 13.

[151] Lanson, p. 9 f.

un précurseur maladroit et incompris".[152] Als aber Langlet du Fresnoy 1735 eine wissenschaftliche Ansprüchen genügende Ausgabe des Romans de la Rose besorgte, schrieb er im Vorwort: „Le goût de l'ançienne litterature et des anciens poètes se renouvelle."[153] Er sollte recht behalten.

1753 erschienen von La Curne de Sainte-Palaye die „Memoires sur l'ançienne chevalerie". August Wilhelm Schlegel, der in La Curne „den gelehrtesten Antiquar des Mittelalters sah, welchen die Franzosen gehabt", stellte in seinen Berliner Vorlesungen von 1802 bis 03 freilich mit dem Ton des Bedauerns fest, „auch suchte er gar nicht die poetische Erfindung darin, sondern Spuren von alten Sitten, Rechten, Verfassungen usw."[154]

Aber inzwischen waren die Schweizer in der Entdeckung der mittelalterlichen Lyrik und Epik vorausgeeilt. 1748 veröffentlichte J. J. Bodmer eine Auswahl „Proben der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manessischen Sammlung," und 1758–59 folgte dann das Monumentalwerk „Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte, CXL Dichter enthaltend". Ein Jahr vorher schon hatte Bodmer das Nibelungenlied aus der Vergessenheit ans Licht gezogen. „Chriemhilden Rache, und die Klage, zwey Heldengedichte aus dem schwäbischen Zeitpunkte" (1757).[155] In England schlossen 1762 des Bischofs Richard Hurd „Letters on Chivalry and Romance" sich an, denen drei Jahre später Percys „Reliques of Ancient English Poetry" folgten, zwei Werke, die auf Hamann, Herder und ihre Generation den größten Einfluß übten.[156]

Lagen in der Erschließung und Deutung der literarischen Quellen des Mittelalters Frankreich, Deutschland und England etwa Kopf an Kopf, so besaß den Blick für die geschichtliche Entfaltung der gotischen Baukunst damals Frankreich noch allein. Mochte man über das Ursprungsland des gotischen Stils noch die seltsamsten Theorien aushecken, – die Sache selbst, die man vor sich sah, vermochten ein-

---

[152] Ebd. p. 14.

[153] Ebd.

[154] A. W. Schlegel, Kritische Schriften u. Briefe, ed. E. Lohner IV, Stuttgart 1965, p. 121 f.

[155] R. Benz, Die Zeit d. deutschen Klassik. Stuttgart 1953, p. 99 ff.

[156] Fr. Meinecke, Die Entstehung des Historismus, p. 260 ff.

zelne schon genetisch zu beurteilen. In einem erst kürzlich publizierten Discours, den F. Delamonce im Juni 1736 in der Académie des Sciences in Lyon hielt, ist die Regierungszeit des hl. Ludwig als der Höhepunkt der gotischen Baukunst scharfsichtig erkannt ... „et ne fut que sous le règne de St. Louis qu'elle parvint à une certaine perfection dont elle dégénera beaucoups depuis par une confusion de colifichets ridicules ... c'est cette richesse d'ornements extravagans, qui distingua cette Architecture gothique des derniers tems de la structure pesante ... des premiers bâtiments gothiques: mais les uns ni les autres n'ont point eu l'harmonie des parties a l'égard de leur tout ensemble comme l'avoit celle du tems de St. Louis, qui dans ce genre a un je ne say quoy, qui ne laisse pas de plaire ..." Gleichwohl erfolgt auch dann die entschiedene Ablehnung der Gotik, die man nach solchen treffenden Einsichten doch kaum erwarten wird: „Tel est dans son essence le goût de l'Architecture gothique, que les siècles éclairés ont absolument abandonné ... La beauté et le sublime de l'Architecture moderne ... doit faire comprendre son excellence de l'Architecture gothique avec laquelle ne peut souffrir aucune comparaison."[157]

Ein Überblick über die französische Architekturtheorie und -Aesthetik anläßlich Goethes Hymnus kann natürlich nur mit der Würdigung von des Abbé Marc Antoine Laugier „Essay sur l'Architecture" von 1753 schließen, weil der Dichter ihn nennt und befehdet.[158] Indessen ist unser Interesse an Laugier stark gesunken. Ein-

---

[157] W. Herrmann, p. 240.

[158] Wir benützten die 2. Auflage von 1755 „revue, corrigée et augmentée." In der Bibliothek von Goethes Vater war die deutsche Übersetzung „des Abts Laugier neue Anmerkungen über die Baukunst", Leipzig 1768 bei M. G. Weidemanns Erben, vorhanden, dazu die französische Originalausgabe von Laugiers „Observations sur l'architecture", in der 3. Auflage, La Haye 1765. Als nach des Kaiserlichen Rates Tod dessen Bibliothek 1794 öffentlich versteigert wurde, gehörten die beiden Werke Laugiers zu den etwa 300 Büchern, die von der Versteigerung ausgeschlossen wurden, weil der Sohn sie sich nach Weimar schicken ließ. Franz Götting hat feststellen können, daß die Bibliothek des Hauses am Frauenplan noch 95 von diesen Bänden bewahrt. Zu ihnen gehört die deutsche Übersetzung von Laugiers Hauptwerk. (Leipzig 1768) Vgl. H. v. Maltzahn, Bücher aus dem Besitz des Vaters in Goethes Weimarer Bibliothek, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1927) p. 363 ff., ferner Franz Götting, Die Bibliothek von Goethes Vater, in: Nassauische Annalen. Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung 64, (1953) p. 23–69, bes. p. 57.

mal, weil wir inzwischen wissen, daß der junge Goethe ihn nur angeblättert und nicht gelesen hat. Es bedeutet eine besondere Tücke des Objekts, daß Laugier in seinem Buche weder die Kathedrale von Chartres noch die von Reims oder Amiens erwähnt, aber zweimal ein Loblied auf den Straßburger Münsterturm anstimmt – und daß dies dem jungen Stürmer und Dränger entgangen war.

„Rien n'est comparable en ce genre à la tour de la Cathédrale de Strasbourg. Cette superbe pyramide est un chef-d'œuvre ravissant par son élevation prodigieuse, sa diminution exacte, sa forme agréable, par sa justesse des proportions, par sa singulière finesse du travail. Je ne crois pas que jamais aucun Architecte ait rien produit d'aussi hardiment imaginé, d'aussi heureusement pensé, d'aussi proprement executé. Il y a plus d'art et de génie dans ce seul morceau, que dans tout ce que nous voyons ailleurs de plus merveilleux.

Je n'ose proposer a nos Artistes de nous donner par imitation quelque chose de semblable, ils désespéreroient bientôt du succès. Ils n'ont ni l'imagination assez vive pour oser, ni la main assez sure pour exécuter de si grandes choses."[159]

Goethe hatte wohl nicht sehr weit über Seite 9 hinaus gelesen. Zum anderen ist durch die Untersuchungen von Frankl und besonders durch das hervorragende Buch von Wolfgang Herrmann Laugier seiner Sonderstellung beraubt, der erste Aesthetiker gewesen zu sein, der die Gotik zu würdigen gewußt hätte. Herrmanns Arbeit hat schlagend gezeigt, wieviel Vorgänger Laugier seit dem späten 17. Jahrhundert schon gehabt hat und wie wenig seine zwiespältige Haltung dem Baustil des Mittelalters gegenüber sich von solchen Vorgängern unterscheidet.

Das einzige gotische Bauwerk, das neben dem Straßburger Münster in dem Essay genannt wird, ist Notre Dame in Paris. Laugier tritt ein. Seine Phantasie ist erregt von der Weite, der Höhe und dem Freiwerden (dégagement) des Schiffs, aber sobald die erste Begeisterung sich gelegt hat, wenn Laugier sich zum Detail wendet, „je trouve des absurdités sans nombre: mais j'en rejette le blâme sur le malheur des temps. De sorte qu'après avoir bien epluché, bien

[159] Ed. 1755 p. 201 u. 204. Daß dieser Passus Goethe entgangen war, ist schon lange bekannt. Siehe Ernst Beutler 1943, p. 32. – H. v. Einem in Hamburger Ausg. XII, p. 561. – Christian Beutler in Artemis-Ausgabe Bd. 13, p. 1106. – W. D. Robson-Scott p. 81. – Ganz anders Frankl p. 422.

critiqué; revenu au milieu de cette nef, j'admire encore et il reste dans moi une impression qui me fait dire: Voilà bien des défauts, mais voilà qui est grand." Das ist durchaus noch der Standpunkt der Aesthetiker vom Ende des 17. Jahrhunderts. Aber dann geht Laugier von Notre Dame unmittelbar hinüber nach S. Sulpice, „Je ne suis ni frappé ni saisi, je trouve l'édifice fort au dessous de sa réputation." Und jetzt folgt ein indirektes Bekenntnis zum Glashauscharakter, zur diaphanen Struktur des gotischen Raums, denn in S. Sulpice stößt ihn die schwerfällige Statik des „goût de l'architecture antique" ab. „Je ne vois que des épaisseurs et des masses. Ce sont de grosses arcades enchâssées, entre de gros pilastres, d'un ordre corinthien très – lourd et très gros et par – dessus le tout une grosse voûte dont la pesanteur fait craindre pour l'insuffisance de ses gros appuis."[160]

Eine positive Raum-Interpretation von Notre Dame vermag auch Laugier noch nicht zu leisten. In vielen Punkten ist der praktische Architekt Soufflot 1741 dem Gotik-Verständnis des Jesuitenpaters weit überlegen.[161]

Eine *praktische* neugotische Bautätigkeit auf profanem Gebiet entfaltete sich allerdings in Frankreich erst fast zwei Generationen später als in England und demnach erst nach dem Erscheinen von Goethes „Von deutscher Baukunst". Das liegt wohl allein daran, daß der einzige Schauplatz für solche gotischen Kapellen, Observatorien, Brücken, Pavillons und ruinösen Burgen der Park sein konnte. Der englische Park wartet förmlich auf solche versteckten Bauten, der französischen Rokoko-Garten aber war architektonisch viel zu fest gefügt, um in seiner achsialen Bezogenheit Platz für „fabriques gothiques" in empfindsamen Schlupfwinkeln bieten zu können. Vor der Tour de Gabriele in Ermenonville,[162] nach 1763, findet man keine gotisierenden Bauten, alle bei Lanson abgebildeten Gartenarchitekturen liegen diesseits der Grenze von 1772.[163]

---

[160] Ed. 1755, p. 174 f.

[161] Frankl, p. 396 ff. – Herrmann, p. 80 ff.

[162] M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914, II, p. 384 m. Abb. 588.

[163] R. Lanson, p. 39 ff. u. Taf. XV ff.

V

Liest man die sehr gelehrten und in ihren Belegen bewundernswert vollständigen Darstellungen von P. Frankl, Wolfgang Herrmann und W. D. Robson-Scott über die aesthetische Beurteilung der gotischen Baukunst im 18. Jahrhundert, so könnte man leicht zu der Überzeugung gelangen, daß Literaten und Aesthetiker wie praktische Architekten damals nichts anderes getan hätten, als die Verehrung für die Architektur des Mittelalters schrittweise heraufzuführen. Zum mindesten für Deutschland wäre eine solche Vorstellung indessen abwegig. Es gibt bei uns vor dem Jahre 1772 weit weniger neugotische Denkmäler als in England. In der ersten Weltgeschichte der Baukunst, in des großen Joh. Bernhard Fischer von Erlach „Entwurff einer Historischen Architektur" von 1721 werden zwar griechische, römische, vorderasiatische und fernöstliche Bauten beschrieben und abgebildet, – aber das Mittelalter geht dabei vollständig leer aus. Die aesthetische Theorie war noch beim Erscheinen von Goethes Erstlingsschrift so schwankend und unsicher, daß Herder, als er in den „fliegenden Blättern" „Von deutscher Art und Kunst" 1773 den Straßburger Hymnus des Freundes neu druckte, sich von ihm klüglich distanzierte, indem er den frostigen „Versuch über die gotische Baukunst" von dem Italiener Paolo Frisi daneben stellte.

In einem Punkt freilich stand man in Deutschland den Ansichten der Engländer, Franzosen und Italiener nicht nach: auch hier lebte man der Überzeugung, gotische Bauten, die der Ergänzung oder Erneuerung bedürften, sollten im Stile des Mittelalters vollendet oder erweitert werden. Die frühesten Beispiele einer solchen historisierenden Bautätigkeit liegen alle in den österreichischen Erblanden. Es sind Bauten des in Prag geborenen Johann Santini, der, aus einer Familie „welscher" Bauhandwerker aus Oberitalien stammend, sich den Namen Aichel beigelegt hatte.[164] Er ist einer der schöpferischen Meister der böhmischen Barockarchitektur, sucht aber bestehende

---

[164] H. G. Franz, Bauten und Baumeister des Barock in Böhmen. Leipzig 1962, p. 105 ff. – Ders. Gotik u. Barock im Werk des Johann Santini Aichel. Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, XIV (XVIII) 1950, p. 67 ff. – Ders. Die deutsche Barockbaukunst Mährens. München 1943. – H. W. Hegemann, Die deutsche Barockbaukunst Böhmens. München 1943.

Großbauten der Gotik in ihrem Stile zu vollenden, wenn sie ihm zur Restaurierung übertragen werden. Bei der Klosterkirche von Sedletz (1703)[165] und Kladrau (1712)[166] handelt es sich um Erneuerung vor allem der Hochschiffgewölbe. In Sedletz, einer Zisterzienserkirche, wird der ursprüngliche Purismus des Ordens aber von Aichel ganz übersehen – er sucht vielmehr Anschluß an die letzte Phase der Spätgotik, wie sie Benedikt Ried in der Barbara-Kirche in Kuttenberg vertreten hatte[167] und zieht komplizierte Netzgewölbe über dem Hochschiff ein. (Abb. 16)

Während aber die Rippen solcher spätgotischen Gewölbe trotz aller phantasiereichen Bahnen, die sie ziehen, stets zum Pfeiler zurückfinden, machen die Sedletzer Rippen sich selbständig, geben die Verbindung mit den Wandvorlagen auf und ziehen in Richtung der Hauptachse des Raumes von Westen nach Osten – was das Mittelalter nicht gekannt hatte. Da aber das Gewölbe in Sedletz eine Spitztonne ist, in welche zudem noch die Stichkappen über den Fenstern hoch einschneiden, so ist die Konfiguration der Rippenbahnen auf allen Seiten bedrängt, und der „zopfige" Charakter der Fassade teilt sich auch dem Gewölbe mit. In Kladrau durften die Gewölbe diesen trockenen, sperrigen Charakter ganz abstreifen, die Halbkreistonnen in Schiff und Presbyterium erlauben die Bildung von echten Netzgewölben, deren Rippen von den Gewölbeanfängern hochsteigen. Die kleeblattförmige Ausweitung des neuen Chors gestattet die Entfaltung einer schöpferischen Phantasie: diese Stern- und Netzgewölbe wären ohne ihre spätgotischen Vorbilder nicht denkbar, überbieten sie aber im Reichtum ihrer Bildungen. Auch der Außenbau von Kladrau bedeutet den Höhepunkt der böhmischen Barockgotik: der Vierungsturm war ursprünglich sehr viel niedriger geplant worden, und erst gegen Ende der Bauzeit schrieb der Prälat von Kladrau am 20. Dezember 1720 an den berühmten Abt von Melk Bertold Dietmayr bei Übersendung von Zeichnungen des Außenbaus „Melius in re, quam in figura apparet specialiter amplis-

---

165 H. G. Franz, Bauten u. Baumeister, p. 106 ff. u. Taf. 179. – Ders., Santini Aichel p. 67 u. Abb. 38 ff. – Ders. Deutsche Barockbaukunst Böhmens, p. 21.

166 H. G. Franz, Bauten u. Baumeister, p. 115 u. Taf. 188 ff. – Ders. Santini Aichel, p. 67 ff. u. Abb. 35 ff. u. 42 ff.

167 G. Fehr, Benedikt Ried, München 1961, p. 36 u. Taf. 42 ff.

sima more Gotico nondum visa cupula, quae plurimum ab adjecta delineatione immutata altior, et in pyramidibus multo abundantior erit quam hic delineata videatur."[168] Aus diesen Zeilen geht deutlich hervor, daß der Abt zwar in gotischen Formen bauen, aber die Baugedanken der Gotik übertreffen wollte, die solche Kuppeln über der Vierung nicht gekannt hatte. An archäologischer Treue lag dem Bauherrn demnach nichts, wohl aber an der Weiterbildung, an der Steigerung gotischer Baugedanken.[169]

Daß überall in Böhmen die Bauherren der Ansicht waren, gotische Bauten müßten in diesem Stile vollendet werden, und daß wir hier nicht höchst subjektive Schöpfungen exzentrischer Künstler vor uns haben, läßt sich vielfach belegen.[169a] Der Ausbau des Prager

---

[168] H. Tietze, Wiener Gotik im 18. Jahrhundert. Kunstgesch. Jahrbuch d. Zentralkommission, III, 1909 p. 169. – Ders., Das Fortleben der Gotik in der Neuzeit. Mitteilungen d. Zentralkommission 3. Folge XIII, 1914 p. 197 ff.

[169] Die Deutung dieses Phänomens bei H. G. Franz scheint uns ganz abwegig. Er will diese Kunst „als eine Vorstufe der katholischen Romantik wie allgemein der Verehrung des Mittelalterlich-Gotischen nach 1800 ansehen, auch hier wohl aus einer sentimentalen Idee erwachsen, der Sehnsucht nach der Zeit vor der Reformation, nach der Zeit vor der Teilung der Kirche". (Bauten u. Baumeister, p. 106). Zdenek Wirth, der 1908 in einem Aufsatz in tschechischer Sprache „Barock-Gotik in Böhmen im 18. u. beginnenden 19. Jh." diese Denkmälergruppe zum ersten Male zusammengestellt hatte, glaubte in dieser Barockgotik „ein speziell böhmisches Anknüpfen an die glorreiche nationale und ketzerische Vergangenheit" annehmen zu dürfen, als Folge der „durch die Kanonisierung des hl. Johannes Nepomuk mächtig angeregten nationalen Gesinnung" (H. Tietze). Dies ist eine sehr zeitbedingte Deutung aus der Epoche des Nationalitätenkampfes in der habsburgischen Monarchie. Gerade umgekehrt sah in der Zeit des Nationalsozialismus H. W. Hegemann „ein über Jahrhunderte dauerndes deutsches Formprinzip wieder hervorbrechen: Das Prinzip der Verflechtung, der fugenartigen Verschlingung von Formen, das ebenso im germanischen Flechtwerk und im deutschen Steinbandwerk mittelalterlicher Kapitelle ... verwirklicht wurde. Dieses blutgebundene deutsche Formprinzip dient dem Ausdruck der dynamischen Kräfte, die in der Erscheinungswelt wirken, es gründet in denselben Tiefen, aus denen auch die großen Fugen unserer deutschen Meister hervorgegangen sind." (Hegemann, p. 21 f.)

[169a] Aber wie in England dachte man nicht daran, sich der echten spätgotischen Formen zu bedienen, welche das Handwerk seit dem Ende des gotischen Stiles getreulich weiter tradiert hatte. Komplizierte gotische Rippengewölbe zu bilden wurde als Prüfungs- und Wettbewerbsaufgabe auch weiterhin von den jungen Steinmetzen verlangt. Vgl. Werner Müller, Vorkommen und Variationen einer Rippenkonfiguration Nürnberger Meisterstücke. Öster. Zeitschr. für Kunst- und

Veitsdoms sollte auf kaiserlichen Wunsch „gottico modo" erfolgen, und auch beim Bau der Raudnitzer Klosterkirche erfahren wir aus dem Kontrakt, daß dem Konvent an der Erhaltung des gotischen Charakters gelegen sei.[170]

Zur gleichen Zeit, in der in Böhmen Santini Aichel und Ottaviano Broggio mittelalterliche Bauten gotisch erneuerten, wurde auch in Wien die Deutschordenskirche des 14. Jahrhunderts umgebaut.[171] Das Deutsche Haus wurde um 1720–25 in einen großen symmetrisch gegliederten Baublock verwandelt, bei dem Flügelbauten von je 7 Achsen in barocken Formen (rustiziertes Erdgeschoß, darüber eine Kolossalordnung von Pilastern als Gliederung der beiden Obergeschosse) die Kirchenfront in die Mitte nehmen, die durch einen klassischen Dreiecksgiebel als Risalit erscheinen soll. Unter dem Giebel aber sitzen drei große gotische Fenster. Wir wissen aus einer Bauaufnahme von etwa 1680, daß die ursprüngliche gotische Kirche 4 Fensterachsen besaß, mit denen der unbekannte Architekt der Barockzeit[172] nichts anfangen konnte, weil er eine herausgehobene und entschiedene Mittelachse zu bilden wünschte. Im Innern wurde der spröde, einschiffige Raum des 14. Jahrhunderts einem Oval angenähert, indem man den beiden Schmalseiten je einen halbkreisförmigen Schluß gab und zwischen den Wandstreben, die man fast ganz cachierte, segmentbogenförmige seitliche Jochgrenzen einschob. Die gotischen Sterngewölbe wurden nur teilweise verändert. Also hinter einer gotischen Fassade von drei Jochen ein barocker Ovalraum von vier Jochen, wie es damals in Wien gang und gäbe war (Karlskirche, Peterskirche) – aber verwirklicht mit den Stilmitteln der Gotik.[173]

Denkmalpflege 1973, p. 132 ff., besonders p. 138 – s. auch W. Müller, Die Lehrbogenkonstruktion in den Proberissen der Augsburger Maurermeister aus den Jahren 1553–1723 und die gleichzeitige französische Theorie. Architectura 1/1972, p. 17 ff. – Ich bin Günther Bandmann zu herzlichem Danke verpflichtet, der mich auf diese beiden Aufsätze hingewiesen hat.

[170] Tietze, p. 168. – Zu Raudnitz vgl. H. G. Franz, Bauten u. Baumeister, p. 101 u. Abb. 165 f. sowie Anm. 170 auf p. 230. – Ders. Santini Aichel, p. 116.

[171] H. Tietze, p. 164 u. Abb. 107 ff. – Dehio-Handbuch d. Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. 4. Aufl. 1954, p. 20 f. u. p. 63.

[172] Antonio Erhardo Martinelli wird nur Bauführer gewesen sein. Er erhält 1722 Zahlungen für gelieferte Ziegel.

[173] Die Tätigkeit Ferdinands v. Hohenberg als Restaurator der Augustiner-

Aber auch wenn Santini Aichel von dem Zwange befreit war, im Sinne der Gotik schaffen zu müssen, wenn weder bestehende mittelalterliche Bauteile noch die Wünsche des Auftraggebers den Künstler zu archaisierendem Schaffen verpflichteten, also auch bei freiem Walten seiner künstlerischen Phantasie entwarf Aichel gotisierende Bauten. Das ist eine Haltung, die uns zwar von England her nicht unvertraut ist. Aber wenn Hawksmoor, Vanbrugh oder Gibbs gotische Bauten errichteten, so gehörten diese alle solchen Architekturgattungen an, die in der Gotik ihre Blütezeit besessen hatten und wo die Erneuerung „aus dem Geiste der Gotik" ihren guten Sinn besaß: der Mönchskonvent, der sich zum College weiter entwickelt hatte, die Burg, die Einsiedelei, die Kapelle usw. Santin Aichel aber tat ganz etwas anderes: er setzte die modernsten Bauideen seiner Zeit in gotisierende Architektur um: die Wallfahrtskirche auf dem Berge, ein von Kapellen umlagerter Zentralbau, jenseits eines Friedhofs oder eines grünen Angers von einem freien Bereich von Wandelgängen und Kapellen umgürtet, ist eine von dem böhmischen Barock geschaffene eigene Architekturgattung.[174] Es bestand kein ersichtlicher Grund, solche Anlagen zu gotisieren. Santin Aichel hat es in der St. Johann-Nepomuk-Gnadenkirche auf dem Grünen Berge bei Saar in Mähren (1719–22) gleichwohl getan.[175] (Abb. 14–15)

Wie bei so vielen böhmischen Zentralbauten der Barockzeit wurde zumindest dem Grundriß des Baues ein symbolischer Bezug unterlegt. Das Haupt des gerade eben (1719) heilig gesprochenen Johann Nepomuk hatten, als er im Wasser der Moldau ertränkt wurde, fünf Sterne auf dem Wasserspiegel umglänzt. Infolgedessen ist der Bau, sobald er über das Erdgeschoß hinausgewachsen ist, ein Prisma mit fünf Kanten, ein fünfstrahliger Stern. Am Grundriß indessen läßt sich die Herkunft der künstlerischen Ideen am reinsten

---

und Minoritenkirche in josefinischer Zeit liegt jenseits der *uns* gesteckten Grenze. Vgl. dafür Tietze p. 175 ff.

[174] J. J. Morper, Zur Geschichte des osteuropäischen Wallfahrtskirchentypus. Heilige Berge u. marianische Gnadenburgen in Böhmen u. Mähren. Christliche Kunst, 22, 1926, p. 121 ff.

[175] H. G. Franz, Bauten u. Baumeister, p. 118 u. Taf. 196 ff. – Ders., Santini Aichel p. 84 ff. u. Abb. 55. – Ders., Barockbaukunst Mährens, p. 18 ff. u. Taf. 32 ff.

ablesen. Es war eine Lieblingsidee Johann Bernhard Fischer v. Erlachs gewesen, einen wie auch immer gearteten Zentralraum mit einer Kette ihn umgebender Ovalräume zu kombinieren. In Saar umlagert Santini einen Mittelraum über kreisförmigem Grundriß mit fünf solcher Fischer'schen Ovalkapellen. In deren Intervalle schieben sich nun die fünf Strahlen des Sterns hinein. Es entsteht dadurch nicht nur ein höchst kompliziertes Alternieren von querovalen und spitzwinkligen Kapellen im Erdgeschoß – noch größer wirkt der Kontrast am Außenbau, sobald das fünfstrahlige Prisma den Kapellenkranz überwachsen hat. Die konvex vorschwingenden Oval-Kapellen erweisen sich nun als bloße Annexe, die im Windschutz der konkav zurücktretenden hohen Wände des sternförmigen Baues stehen. Also ein höchst rhythmisch gegliederter Barockbau – der aber seine komplizierten Raumideen in einem möglichst rein erstrebten gotischen Vokabular vorträgt. Im Innenraum binden zwei Emporen mit gotisierenden Maßwerkbrüstungen die Vielfalt der Nebenräume optisch zusammen, die jenseits des Zentralraums nur als nicht völlig überschaubare Folie erscheinen. Auch die Kuppel über dem Mittelraum ist nur „als Bild" im Ausschnitt sichtbar. Den Rahmen bildet die weit vorgezogene obere Empore. Die Kuppel wird aus breiten Wandstücken gebildet, welche die konstituierenden Wandpfeiler des Untergeschosses fortsetzen und genau deren Breite besitzen. Das ist die übliche barocke Kuppelkonstruktion. Indem aber die spornartigen, engbrüstigen und steilen Kapellen des zweiten Umgangs als Stichkappen in die Kuppelgewölbe einschneiden, ist dessen barocker Schalencharakter weitgehend aufgehoben. Man wird schwer mit dem Raum fertig. Gewiß wird hier historisiert: Spitzbogen, vorgetäuschte Netzgewölbe, pseudogotische Maßwerkbrüstungen. Aber das Erstaunliche bleibt die innere Nähe zur spätgotischen Architektur, die hier intuitiv erreicht ist, und die nichts mit antiquarischen und archäologischen Studien zu tun hat. Das Neue, das die spätgotische Architektur seit dem Chore von Schwäbisch Gmünd bis zum Nürnberger Lorenzchor, bis Annaberg und Kuttenberg gebracht hatte, war der „Raum als Bild" gewesen. Die Fülle der visuellen Eindrücke fest zusammenzuhalten durch das breite Horizontalband der Empore – das war seit Amberg ein unabdingbarer Wesenszug solcher Räume. Aichel verdoppelt die Empore aus dem gleichen Grunde wie seine spätgotischen Vorgänger.

Den Raum als Bild zu gestalten, dazu hat der Barock von Bernini über die Brüder Asam bis zu Ignaz Günther hin Plastik und Freskenkunst aufgeboten. Santini läßt die Schwesterkünste aus dem Spiel, wie in der Spätgotik gelingt diese Verwandlung bei ihm rein mit architektonischen Mitteln. Auch insofern steht der böhmische Meister ganz allein in seiner Zeit.

Aber man wird solcher Eindrücke gleichwohl nicht froh: dieses gotische Fünfeck-Prisma, das den Kranz seiner barocken Kapellen so hoch überwächst, wirkt wie ein aufgesteiftes Kartenhaus. Gewiß sind an diesem Eindruck die häßlichen stumpfen Winkel schuld, die das Prisma gerade dort einknicken lassen, wo es nicht geschehen dürfte (Haupteingang). Es ist vor allem dieser passive Charakter der Wand, der den Bau letztlich so ungotisch macht, – während die spätgotischen Kirchen von Amberg an höchst aktive Außenwände besitzen, die wie eine fest gespannte Membran das Langhaus und besonders den Chor umziehen und zu einem gelagerten Kubus zusammenschließen.

Es gibt keine zweite so originale und so willkürliche Figur unter den gotisierenden Barockarchitekten wie Santini. Seine Formensprache scheint nur ihm allein zu gehören – und doch, sieht man die hexagonalen Vorhallen, die er vor die schmalbrüstigen, hochragenden Kirchenfassaden in Sedletz und Kladrau gestellt hat, Baldachine, deren trockene, dürre Stützen wie eine Bleistift-Architektur wirken, so wird ihre nahe Verwandtschaft mit Entwürfen Bentley's oder Batty Langley's augenfällig.[176]

Außerhalb der Krone Böhmens und der Reichshauptstadt Wien sind uns keine gotisierenden Bauwerke aus der Zeit vor 1770 bekannt geworden.[176a] Nur im Elsaß erhielt einer der berühmtesten

---

[176] Die übrigen gotisierenden Bauten von Santini Aichel können hier bei Seite bleiben. In Smirschitz an d. Elbe (Böhmen) hat er einen besonders komplizierten Zentralraum Christoph Dientzenhofers mit einem gotischen Sterngewölbe gedeckt. (Erstlingswerk, wohl um 1703). (H. G. Franz, Bauten u. Baumeister, p. 69 u. Taf. 104 ff. – Santin Aichel, p. 118 ff. – H. W. Hegemann, p. 27 u. Abb. 85 f.). – Kloster Seelau. Umbau des Langhauses in eine dreischiffige Halle mit eingestellten Emporen 1726. (H. G. Franz, Bauten u. Baumeister, p. 117 u. Taf. 193, u. Ders. Santin Aichel, p. 43 u. Abb. 48–49). – Saar, Klosterkirche d. Zisterzienser. 1710. Nur Einbau v. Emporen i. d. Querhäusern. (H. G. Franz, Bauten u. Baumeister, p. 117 f. u. Abb. 198 f. – Ders. Santin Aichel, p. 73 u. Abb. 46.

[176a] Der Aufsatz von E. Bachmann, Balthasar Neumann und das Mittelalter,

Bauten aus der romanischen Zeit, die Kirche der Benediktiner-Abtei Maursmünster zwischen 1761 und 1767 einen gotisierenden Chor. (Abb. 17) Schon ganz zu Anfang des Jahrhunderts war das Langhaus der Kirche der Abtei Andlau 1698–1703 in „barocker Neuromanik" neu aufgeführt worden. In Maursmünster wurde nur der Chor erneuert, Dehio hat ihn beschrieben: „Der Chor des späten 18. Jahrhunderts ist sehr merkwürdig als archäologisch-gotischer Versuch in einer dem Mittelalter völlig abgewandten Zeit. Die struktiven Formen wirken auch, wenigstens im Innern, vollkommen gotisch bis auf geringfügiges Detail; dagegen liegt im Raumgefühl ein heiteres und wohliges Etwas, das dem Mittelalter fremd war."[177] Ganz spät noch, ein Jahr, nachdem Goethe das Elsaß wieder verlassen hatte, wurden die alten Kaufbuden, die an den Abseiten des Langhauses des Straßburger Münsters außen sich eingenistet hatten, abgebrochen und durch einheitliche neue Verkaufsstände in Stein ersetzt, die sich in gerader Front heute auf der Nord- wie der Südseite zwischen den Türmen und den Querhausfassaden erstrecken. Zunächst wollte man diese Anbauten im Geschmack der Zeit aufführen, doch setzte der Münsterwerkmeister Johann Lorenz Götz durch, daß 1772–78 die Verkaufsstände in gotischem Stil errichtet wurden. Die allerwenigsten unter den Besuchern, die heute vor die Flanken des Langhauses des Münsters treten, werden sich Rechenschaft zu geben vermögen, daß das Erdgeschoß nicht aus dem Mittelalter stamme.[178]

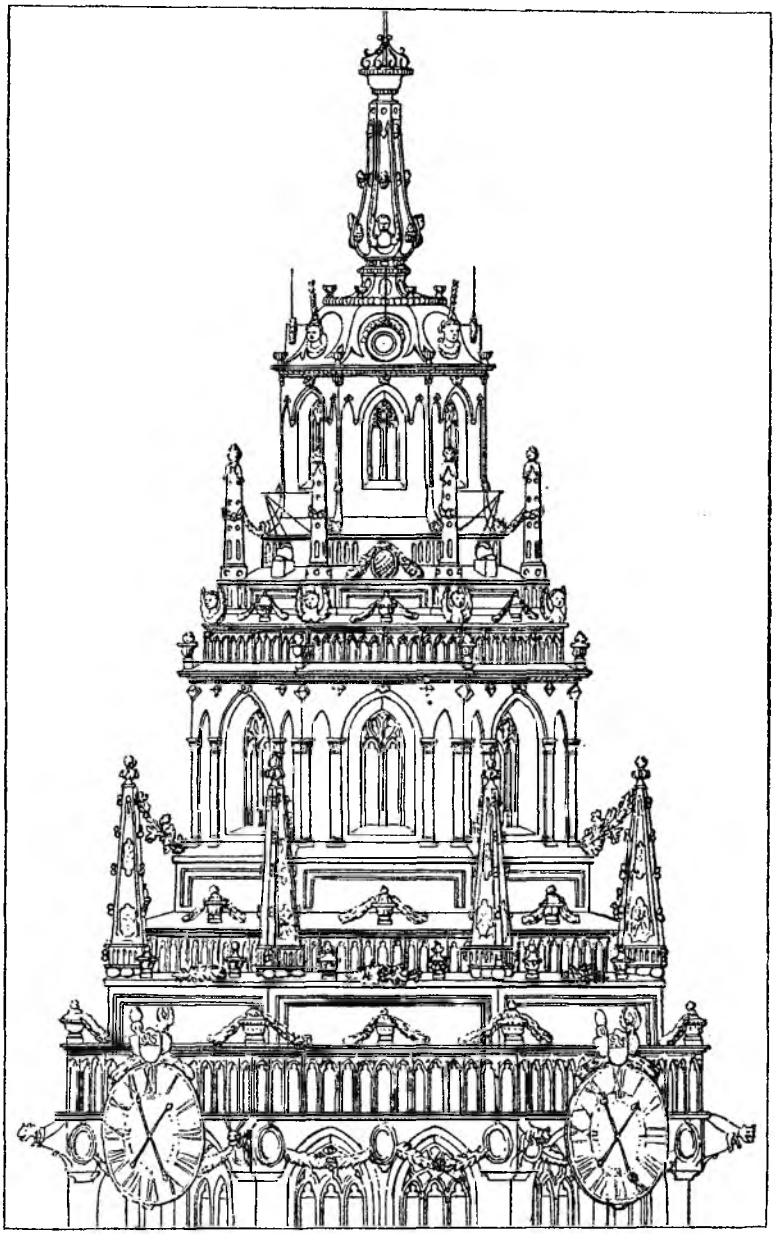
Während Goethe im benachbarten Frankfurt seinen Hymnus auf Erwin von Steinbach niederschrieb, baute Franz Ignaz von Neu-

---

Stifter-Jahrbuch III, 1953, p. 134 ff. berührt sich nicht mit unserer Problemstellung.

[177] G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. IV b. Elsaß u. Lothringen. 4. Aufl. Berlin 1942, p. 38.

[178] Das Behr'sche Münster- u. Thurnbüchlein fügt in seiner 4. Aufl. von 1773 auf der letzten Seite (p. 178) noch schnell einen Anhang hinzu: „Anno 1772 wurde unter Anführung des Herrn Goetz, berühmten Werkmeisters dieses Gebäudes, die sämtlichen Boutiquen jenseits dem Salz Hauhse völlig weggebrochen, statt dessen schöne Schwibbögen mit neuen Läden, oben mit einer Gallerie, welche mit saubern Pyramiden und prächtigen Wasserrinnen ausgeziehrt ist, hingebauet, welche auf eben dieser Seit schon halb fertig. Auf nemliche Art sollen sie auch auf der andern Seit gegen den Bischoffshof hinüber gebauet werden." – Abb. bei R. Hamann u. H. Weigert, Das Straßburger Münster, Berlin 1928. Taf. 16.



Mainz, Dom, Westl. Vierungsturm vor 1845

mann neugotisch am Mainzer Dom. 1767 hatte ein Blitzstrahl die Spitze des großen westlichen Vierungsturms des Mainzer Doms getroffen, und der riesige Helm war abgebrannt. Gegen mancherlei Widerstände konnte sich der Sohn des großen Johann Balthasar Neumann mit seinem Plane durchsetzen. Er errichtete zwischen 1771 und 74 den neuen Vierungsturm, auch die beiden westlichen Seitentürme wurden nach dem Vorbild ihrer Untergeschosse wieder aufgestockt und mit flachen Hauben geschlossen.[179] (Text-Abb.) An die Stelle des hölzernen Helmes der Vierung traten zwei massive Geschosse aus Stein, welche die Gliederung des darunter liegenden gotischen Stockwerks mit seinen hohen Maßwerkfenstern aufgriffen. Auch die Oktogonform blieb erhalten, die sich in den beiden neu aufgesetzten Geschossen nun zweimal zurückspringend verjüngte. Leider hat man 1845 in einem törichten Stil-Purismus die gesamte Bauzier entfernt, welche die Balustraden der bekrönenden Geschosse umgab. Dadurch ist erreicht worden, daß der Helm als eine respektable archäologische Leistung dasteht. Ursprünglich war er das mitnichten. Das Oktogon war vielmehr im unteren Geschoß mit acht dreiseitigen Pyramiden, im oberen mit Obelisken umstellt, dazu traten überall Vasen und Urnen, die mit Guirlanden geschmückt waren. Die Helmspitze bildet „eine Haube von der Gestalt eines „umgestülpten Blütenkelches", der die unvermeidliche Vase balancieren muß. Man sah also die Struktur der oktogonalen Geschosse durch einen Schleier von Versatzstücken des Zopfstils, unter denen selbstverständlich auch die Putti nicht fehlen durften. Bis 1845 waltete hier also eine reine Louis XVI – Gotik, welche auch in Deutschland nun die Rokoko-Gotik abgelöst hatte.

Sonst ist uns nur noch ein neugotisches Bauwerk des 18. Jahrhunderts aus der Zeit vor 1772 in Deutschland bekannt geworden. Aber das Nauener Tor in Potsdam hat leider nicht seine ursprüngliche Gestalt bewahrt, es wurde 1867 im Sinne einer entschiedeneren Gotik überarbeitet.[180] Es ist von Friedrich dem Großen entworfen und von Büring 1755 aufgeführt. Der König, der für die bauliche Ver-

---

[179] Die Kunstdenkmäler d. Freistaats Hessen. Stadt Mainz II, 1. R. Kautzsch u. E. Neeb, Der Dom zu Mainz. Darmstadt 1919, p. 85 ff. u. Taf. 15 u. 24 ff. – Cl. Weiler, Franz Ignaz Michael v. Neumann, Mainzer Zeitschr. XXXII, 1937 p. 13 ff. E. Panofsky, Staedel-Jahrbuch VI, 1930, p. 38 f. u. Abb 32.

[180] Beste Abb. bei A. Neumeyer, Repertorium f. Kunstwiss. 49, 1928, p. 87.

schönerung seiner zweiten Residenzstadt Unsummen ausgab, wählte selbst die ausländischen Vorbilder für öffentliche Bauten und Privathäuser aus, zeichnete die Fassaden und gestaltete die Vorlagen teilweise um. Der Höhepunkt dieser städtebaulichen Tätigkeit liegt in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre, und das Nauener Tor gehört dazu. Nun war Friedrich der Große als Anhänger einer normativen Ästhetik von der absoluten Vorbildlichkeit der palladianischen Baukunst überzeugt, die er auf dem Umweg über England kennen gelernt hatte. Neben den Palästen Palladios sind es die von dessen Generationsgenossen Sanmicheli, aber auch Bauten der römischen Barockarchitektur, deren Fassaden in den Straßen Potsdams kopiert wurden. Kam der Palladianismus über die britischen Inseln nach Potsdam,[181] so ist es kein Wunder, wenigstens einmal den König auch unter dem Einfluß der englischen Neogotik zu sehen. Freilich ist es bei diesem einzigen Experiment geblieben. Vielleicht hat es den König selbst nicht befriedigt, seine Bausachverständigen jedenfalls waren unwirsch und verdrossen. Der Bauinspektor Heinrich Ludwig Manger (1728–90), ein Beamter aus Friedrichs nächster Umgebung, urteilte: „Nach der Skizze des Königs sollte es in gotischem Geschmack seyn. Ich weiß aber wirklich nicht, ob es bey der Ausführung nach dem zierlichen oder groben gothischen Geschmakke geraten ist. Vielleicht ist es zu gothisch, nämlich das Gothische mit soviel Modernem vermischt, daß man nicht eigentlich weiß, was es seyn soll."[182]

Wenn die Gotik des Potsdamer Stadttors nur auf dem Umwege über England in die Mark Brandenburg kam, so darf man vermuten, daß auch die neugotischen Bauten in den englischen Parks gemeinsam mit dem „Englischen Garten" auf dem Kontinent einzogen. In der Tat verhält es sich so, aber dieser Siegeszug der englischen Gartenarchitektur setzte erst nach dem Erscheinen von Goethes Erstlingsschrift ein: das gotische Haus im Wörlitzer Park wurde erst 1773 begonnen.

Auch in den anderen deutschen Kunstlandschaften findet sich nirgends in den großen Parkanlagen des 18. Jahrhunderts ein verirrter

---

181 H. Keller, Goethe, Palladio u. England, p. 30 ff.

182 H. L. Manger, Baugeschichte v. Potsdam, besonders unter der Regierung Friedrichs II. Potsdam u. Stettin I, 1789 p. 192. Dies Zitat auch bei Neumeyer, Repertor. f. Kunstwissenschaft 49, 1928, p. 86, Note 20.

Erstling einer gotischen Kapelle, einer Eremitage oder eines gotischen Teehauses vor 1772. Die Magdalenenklause, das letzte Bauwerk, das Kurfürst Max Emanuel von Bayern vor seinem Tode von Effner 1725–28 im „jardin sauvage" des Nymphenburger Parkes errichten ließ, gehört in einen ganz anderen Zusammenhang.[183] Schon des Kurfürsten Vorfahr, Herzog Wilhelm V., hatte beim Bau der Maxburg in München um 1590 auf eine solche „Einsiedelei" selbst in einem Stadtpalast nicht verzichten wollen, die er sogar mit einem Klausner besetzte. 140 Jahre später ist diese Einsiedelei in Nymphenburg doch mehr Spielerei als der Akt eines religiösen Bedürfnisses. In fast vorromantischer Weise sind die Bauformen aus allen Stilen gehäuft, um den Eindruck des Seltsamen, Exotischen hervorzurufen. Der „style rustique" herrscht vor. Ein riesiges Rustika-Portal soll den Haupteingang vortäuschen, das Innere der Kapelle ist ganz im Grottenstil gehalten und mit Tuffsteinen, Korallen, Muscheln und Meergewächsen inkrustiert. Doch gewahrt man in diesem Gemisch der Stile auch ein paar spitzbogige Fenster mit gotisierendem Maßwerk, besonders in der Kapelle.

Wie in Frankreich aber gab es auch in Deutschland eine Verehrung der alten gotischen Dome, die nicht aus einer künstlerischen Überzeugung floß, sondern aus den Quellen munizipalen Stolzes. Besonders die unvollendeten Dome von Straßburg und Köln haben im 17. und 18. Jahrhundert als Symbole städtischen Gemeinwesens die höchste Bewunderung auf sich gezogen, ganz so wie die Kathedralen von Chartres oder Reims.[184] Zeugnisse dafür sind die „Münster- und Thurmbüchlein", die in beiden Städten erschienen, und die in Straßburg während des 18. Jahrhunderts mehrere Auflagen nacheinander, dazu die Übersetzung ins Französische erlebten. Das „Straßburger Münster- und Thurmbüchlein" von Georg Heinrich Behr von 1732 ist keineswegs eine Übersetzung des alten Osäus Schad,[185] sondern eine selbständige Arbeit. Sie hat es auf volle neun

---

[183] M. Hauttmann, Der kurbayrische Hofbaumeister Joseph Effner. (Studien z. deutschen Kunstgeschichte, Heft 164) Straßburg 1913, p. 93 u. Taf. VIII. – L. Hager, Nymphenburg. München 1955, p. 40 ff. u. Taf. 44 f. – Dies. Artikel „Eremitage" im Real-Lexikon z. deutsch. Kunstgesch. V, Sp. 1219.

[184] P. Frankl, p. 329 ff. u. p. 344 ff.

[185] Wie P. Frankl p. 330, Note 2 annahm.

Auflagen gebracht,[186] und schon 1733 erschien die französische Ausgabe, übersetzt von Franz Joseph Böhm.[187] Das Behrsche Münsterbüchlein unterscheidet sich in einem Punkte nicht allzu sehr von heutigen Münsterführern: sein Hauptinteresse gilt dem Turm und der astronomischen Uhr. Keine Auflage bringt eine Kupfer-Beigabe des Innenraums, und nach einer genauen ikonographischen Beschreibung des Statuen-Zyklus der Westfassade wendet sich der Verfasser beim Betreten des Schiffs sofort der festen und beweglichen Ausstattung des Inneren zu: Kapitel 4 trägt die Überschrift „Von den Altären, Sakristeyen, dem heiligen Grab und Kirchengewändern."

---

[186] Wir verdanken die Bibliographie des Behr'schen Münster- und Thurmbüchleins und von dessen Übersetzung ins Französische von François Joseph Böhm der Güte von Herrn Prof. Dr. Philippe Dollinger, Directeur des Archives et de la Bibliothèque Municipales der Stadt Straßburg und der Sorgfalt von Herrn Stadtbibliothekar Rolling.
Die bibliographischen Angaben werden dadurch sehr erschwert, daß die Ausgaben – mit einer Ausnahme – nicht als Auflagen gekennzeichnet sind. Nur die Ausgabe von 1773 trägt den Vermerk 4. Auflage, während sie in Wahrheit, den Titelblättern nach, die 9. und letzte Auflage ist. Sämtliche neun Auflagen sind in der Straßburger Bibliothèque Nationale et Universitaire vorhanden. Es sind dies:
1732 Straßburg bei Christian Seyfried
1744 Straßburg bei Christian Seyfried
1745 Straßburg bei Christian Seyfried
1746 Straßburg bei Christian Seyfried
1747 Straßburg bei Christian Seyfried
1749 Straßburg bei Christian Seyfried
1752 Straßburg bei Christian Seyfried
1765 Straßburg bei Frantz Anton Haeussler
1773 Straßburg bei Frantz Anton Haeussler
Die Böhm'sche Übersetzung kommt in sechs Auflagen vor:
1733 Straßburg chez Christian Seyfried
1743 Straßburg chez Christian Seyfried
1770 Straßburg chez François Antoine Häusler
1780 Straßburg chez François Antoine Häusler
1788 Straßburg chez François Antoine Häusler
ohne Jahr Strasbourg (imprimé chez Lorenz et Schuler)
Auch von der Übersetzung befinden sich sämtliche Auflagen in der Bibliothèque Nationale et Universitaire.

[187] Description nouvelle de la cathedrale de Strasbourg et de sa fameuse Tour. Traduite de l'Allemand par François Joseph Böhm. Strasbourg, Chrétien Seyfrid. 1733.

Behr liegt es vielmehr daran, „einen ausführlichen Bericht zu geben von diesem weltberühmten Straßburger Münsterthurn, welcher wahrhaftig eines der fürtrefflichsten Wunderwerke der Baukunst kann genennet werden, indem bekannter massen in ganz Europa keiner gefunden wird, welcher mit diesem an Höhe, ordentlicher Abtheilung, äußerlichen Zierrathen und kunstreicher Arbeit im geringsten möge verglichen werden."[188] Die Übersetzung Böhms von 1733 überträgt diesen Passus wörtlich, hält es aber für nötig, ein eigenes „Avertissement" beizusteuern, des Turmes wegen: „La Tour sur tout qui (au sentiment des plus habiles Architectes) mérite d'être mise au nombre des Merveilles du monde; car jusqu'ici rien n'ayant paru dans leur Langue, qui eût pu en donner une idée exacte, j'ai cru devoir m'employer, a leur procurer cette satisfaction."

Gleich eingangs, unter den Daten und Namen zur Geschichte des Baus, konnte Goethe die gesicherten Nachrichten über Erwin von Steinbach nachlesen – leider wissen wir zweihundert Jahre später kaum mehr über den Meister. Der Grabstein, den der junge Student freilich nicht finden konnte, weil er wegen des Seminarbaus mit Bauschutt bedeckt war, wird im Münsterbüchlein in der 4. Auflage als „Grabschrift auswendig am Münster, gegen dem Creutzgang hinüber" bezeichnet.[189]

In den Tagen, da Goethes Beziehungen zu den Boisserée's durch die Vermittlung des Grafen Reinhard geknüpft wurden, also unmittelbar bevor sich des Dichters Vorstellungen vom Ursprung der Gotik auf eine historisch tragbare Basis gestellt sahen, entwickelt Goethe zum letzten Male sehr sonderbare Theorien über die Entstehung dieses Stils. Am 14. Mai 1810 schreibt er an Reinhard: „Am wunderbarsten kommt mir dabei der deutsche Patriotismus vor, der diese offenbar sarazenische Pflanze als aus seinem Grund und Boden entsprungen gern darstellen möchte. Doch bleibt im ganzen die Epoche, in welcher sich dieser Geschmack der Baukunst von Süden nach Norden verbreitete, immer höchst merkwürdig. Mir kommt das ganze Wesen wie ein Raupen- und Puppenzustand vor, in welchem die ersten italienischen Künstler auch gesteckt . . ."[190]

---

188 Behr, 4. Aufl. 1773, Vorwort.

189 Behr, 4. Aufl. 1773, p. 20 f.

190 Goethe u. Reinhard. Briefwechsel in d. Jahren 1807–1832. Wiesbaden 1957 Nr. 49, p. 126.

Diese Sarazenen-Theorie, der übrigens auch Herder – wie wir noch sehen werden – bis zu seinem Tode anhing, war seit etwa 1700 überall verbreitet. Gewiß ist sie nicht von Christopher Wren entwickelt worden, aber er hat sie am klarsten formuliert. In dem Gutachten über den Zustand der Westminster-Abbey an den Bischof von Rochester von 1713 heißt es: „This we now call the Gothic manner of architecture . . ., though the Goths were rather destroyers than Builders. I think it should with more reason be called the Saracen style, for these people wanted neither arts nor learning and after we in the west lost both, we borrowed again from them, out of their arabic books, what they with great diligence had translated from the Greeks." Wren vermutet also kühnlich, wie philosophische oder medizinische Texte der Griechen uns durch arabische Übersetzungen bewahrt seien, so müßten die Araber auch architektonische Lehrbücher in der Art des Vitruv übersetzt haben. Er fährt dann fort: „The Saracen mode of building, seen in the East, soon spread over Europe, and particularly in France, the fashions of which nation we affected to imitate in all ages . . ."[190a]

Nur fünf Jahre später äußert Fénélon im Dialogue sur Éloquence von 1718: „Cette Architecture qu'on apelle Gothique, nous est venues des Arabes; ces Sortes d'esprits étant fort vifs et n'ayant ni règle ni culture, ne pouvaient manquer de se jetter dans de fausses subtilitéz. De-là vint ce mauvais goût en toutes choses."[190b] Von nun an sitzt die Sarazenen-Theorie fest im Sattel, sie findet sich bei François Blondel im Jahre 1751 und 1752 und bei William Woburton 1760.[190c]

Es mag verständlich sein, daß Goethe bei seiner Abneigung gegen die Brüder Schlegel von Friedrichs „Briefen auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich," die im „Poetischen Taschenbuch für das Jahr 1806" erschienen waren,[191] keine Notiz nehmen mochte. Die Deutschtümelei Schlegels verhinderte diesen zwar selbst in St. Denis und Paris

---

190a Frankl, p. 363 f.

190b Ebda, p. 375 f. und die Texte in den Appendices 24 u. 25, p. 865 f.

190c Belegt bei Frankl, Appendices 26 a, 26 b, 27 auf p. 866 ff.

191 Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe IV, 1. Ansichten u. Ideen von d. christlichen Kunst, München 1959, p. 155 ff.

den wahren Ursprung der Gotik zu erkennen, aber daß dies ein nordischer Stil sei, steht für die Ästhetiker ganz fest.[192]

Will man Goethes merkwürdige Vorstellung, daß sich die Gotik nicht von Westen (vom französischen Kronland) nach Osten, sondern vom Süden nach Norden entfaltet habe, zu verstehen suchen, so verhilft einem vielleicht die Moschee im Schwetzinger Schloßpark zu der rechten Erkenntnis. „Sarazenisch" ist für die Zeit um 1780 gleichbedeutend mit muselmanisch. Die Moschee wurde wahrscheinlich schon vor 1778, dem Jahr der Übersiedlung des kurfürstlichen Hofes von Mannheim nach München begonnen, aber die Ausführung hat sich lange hingezogen, der Rohbau scheint 1785 vollendet gewesen zu sein, aber Innenausstattung und gärtnerische Anlagen kamen erst 1792 zum Abschluß.[193] (Abb. 18)

Die Moschee selbst ist ein typisch abendländischer Kuppelbau mit allen Stilmerkmalen des Louis XVI. Würde sie nicht von zwei Minaretts flankiert, so käme man kaum auf den Gedanken, einen orientalisch gemeinten Bau vor sich zu haben, zumal auch im Innenraum auf fast alle liturgischen Gegenstände des mohamedanischen Kultes Verzicht geleistet wird. Der Effekt der Verfremdung, der die Moschee nun muselmanisch erscheinen lassen möchte, ist fast ausschließlich durch die Verwendung gotischer Einzelformen zu bewirken versucht. Die barocke Säulen-Vorhalle vor der Mitte des Baukörpers ist nicht durch den klassischen griechischen Dreiecksgiebel, den man erwartet, bekrönt, sondern an seine Stelle tritt eine Gruppe von drei gotischen Spitzbogen. Auch alle Fenster des Erdgeschosses und des Tambours sind gotisch zugespitzt, und unter dem Kuppelfuß läuft am Außen- wie im Innenbau ein Spitzbogenfries.

Weit größer aber ist das Aufgebot der gotischen Formen im Kreuzgang des Moscheehofs, der sich hinter dem Zentralbau als gedehntes, quer gelagertes Rechteck erstreckt. Für einen solchen Kreuzgang gab es keine orientalischen Vorbilder. „Die Bezeichnung als „cloitre", die aus der Bauzeit überliefert ist, beweist, daß das Mittelalterliche von vorn herein die Verwirklichung bestimmte. Tatsächlich sind die Gotizismen hier am stärksten, obwohl dieser Kreuz-

---

[192] Ebd. p. 161 ff.

[193] Kunstdenkmäler Badens. X, 2, Kreis Mannheim, Stadt Schwetzingen. Bearb. von K. Martin. Karlsruhe 1933 p. 289 ff.

gang mehr einem Laubengang gleicht als klösterlicher Architektur."[194] Für sämtliche Portale und alle Arkaden ist hier ein echter und rechter „Eselsrücken" (Kielbogen) verwendet, und die Stützen in den vier Armen des Kreuzgangs sind schlanke gotische Bündelpfeiler aus vier zusammentretenden Säulenschäften. Auch die Kapitelle dieser Stützen ahmen frühgotische Knospenkapitelle mit einem straffen Kelchkörper nach.[195]

Der Erbauer dieser Anlage, der Hofarchitekt Nicolas de Pigage, war kurz vor Baubeginn 1776 in England gewesen und wird die Moschee im Park von Kew studiert haben, die auch der kurpfälzische Gartenarchitekt Sckell von seiner englischen Lehrzeit her kannte und von der er gewiß Zeichnungen und Schnitte von London nach Mannheim gesandt hatte. Gleichwohl ist der Entwurf von Pigage völlig unabhängig von der Moschee in Kew, die gänzlich ohne Zuhilfenahme gotischer Formen den orientalischen Charakter hervorrief.[196]

Nach diesem Überblick über die neugotische Baubewegung in den vier wichtigsten Kulturländern Europas gilt es nun das Facit zu ziehen: was hat Goethe von diesen Strömungen gewußt, was hat er an neugotischen Bauten gar gesehen? Von allen Zeugnissen des Gothic Revival, die wir besprachen, ist wohl nichts vor Goethes Augen und Ohren gekommen, mit Ausnahme des Straßburger Münsterbüchleins und des Essays des Jesuiten Laugier. Wahrscheinlich hat der junge Frankfurter auch beobachtet, wie der Vierungsturm über dem Westchor des Mainzer Doms emporwuchs, während er seinen Hymnus niederschrieb. Aber es ist so gut wie sicher, daß Goethe um

---

[194] Martin p. 309.

[195] Ein solches Kapitell abgeb. bei Martin Abb. 299.

[196] Die Moschee in Kew war 1761 von Sir William Chambers erbaut worden. Sie wurde im 19. Jahrhundert abgerissen. Der Architekt selbst hat uns aber Grundriß und Ansichten in seinem Stichwerk bewahrt: „Plans, Elevations, Sections und perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surry, the Seat of Her Royal Highness The Princess Dowager of Wales by William Chambers, London 1763, Taf. 26. – Weitere Abb. in dem Stichwerk von Le Rouge, Jardins anglois – Chinois, Paris 1776, cahier II u. IV.
Ich bin meiner Schülerin Frau Dr. Sibylle Haynes in London zu herzlichem Danke verpflichtet, die mich über die abgerissene Moschee in Kew unterrichtete und mir Photographien nach dem Stichwerke von Sir William Chambers übersandte.

1772 nichts wußte von bologneser Bühnendekoration des frühen 18. Jahrhunderts oder von den Vorgängen in der Bauhütte der Kathedrale von Orléans, – geschweige denn von den archaistischen Veränderungen an böhmischen Zisterzienserkirchen, die der vielgesichtige Santin Aichel vornahm. Davon wird kaum Aufhebens in Wien gemacht worden sein – geschweige denn weit weg am Main in einer streng protestantischen Freien Reichsstadt.

Es liegt nun nichts näher, als anzunehmen, daß Goethe durch Herder über das Gothic Revival in England genauere Kunde erhielt und so direkt mit dem führenden Zentrum der Bewegung in Kontakt gekommen sei. Aber diese Theorie läßt sich nicht halten. Daß Herder seinen jungen Freund nicht nur auf Shakespeare und Ossian oder Sterne hingewiesen, sondern ihm auch von Horace, Walpole und Strawberry Hill erzählt habe, ist bei Herders Abneigung gegen die Gotik nicht recht wahrscheinlich.[197] Die englische Baukunst und Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts ist sicher erst in Thüringen seit 1775 durch den Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau in Goethes Blickfeld gerückt worden.[198] Durch Herder erfuhr der junge Straßburger Student von den geistigen Strömungen auf den britischen Inseln, die mit den Zauberworten Originalgenie, Volksgeist, Urzeit, Empfindung, Stimmung und der Schwärmerei für die unverfälschte Natur verbunden sind. So gedankentiefe Schriftsteller wie der Archidiakonus Lowth und Robert Wood, der Bischof Hurd und Percy waren die großen Namen, denen Herder und der deutsche „Sturm und Drang" verpflichtet blieben.[199]

Unter den bildenden Künsten besaß Herder ein echtes Verhältnis eigentlich nur zur Gattung der Plastik. Freilich hatte der etwa 22-jährige Rigaer Prediger, in höchst kühne und nebulose Vorstellungen verstrickt, die Gotik als eine Art tragendes Ur-Prinzip seines Geschichtsbildes ansehen wollen, „in das Riesenartige sehr verliebt."[200] In dem Fragment „Vom gotischen Geschmack", das die Forschung in das Jahr 1766 setzen möchte, findet sich bereits die Vorstellung, an der Herder sein Leben lang festgehalten hat, daß

197 P. Frankl, p. 418 ff. – W. D. Robson-Scott, p. 57 ff.
198 H. Keller, Goethe, Palladio und England, p. 13 ff.
199 Fr. Meinecke. Die Entstehung des Historismus. p. 254 ff.
200 Herder, ed. Suphan 32, p. 29 f.

das Gotische aus Asien komme. Er will das Gotische „gegeneinander halten mit Ägyptern, Chaldaern, Persern, Indianern" ... Die alte griechische Mythologie ist dagegen jünger. Die Goten besaßen „besondere Begriffe von Tapferkeit und Liebe". Sie strebten aus dem Orient „weg, um ihren Geist zu erhalten, aus Zeiten der Freibeuter – Abentheuer." Im Abendlande angekommen „überschwemmen sie Rom" ... Vermischung mit den Römern ... gothische Begriffe. ... ... Vermischung mit den Mohren, Arabern: Ursprung der Romane, Ritterlieder ... Vermischung mit den Normannen in Frankreich." Von der provençalischen Dichtung bis zu den Kreuzzügen ist dieser „gothische Geschmack" das lebenspendende schöpferische Prinzip für den jungen Herder in allen großen literarischen Bewegungen des Mittelalters.

Die gotische Kunst aber hat Herder stets mit tiefer Abneigung betrachtet. Im September 1770 schreibt er an Merck aus der Stadt des Münsters: „Strasburg ist der elendeste, wüsteste, unangenehmste Ort, den ich, behutsam und bedächtig gesprochen, in meinem Leben gefunden. Ich will an Menschen nicht denken: hier ist einmal kein Wald, kein Ort, wo man mit seinem Buch und Genius einmal im Schatten liege."[201] In Herders Reifezeit hat ihn die Abneigung gegen die Gotik nicht verlassen. Noch in den allerletzten Kapiteln der „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784), welche der Schilderung des Mittelalters gewidmet sind, gedenkt der Verfasser weder unter „Folgen der Kreuzzüge" noch anläßlich der Mystik der gotischen Baukunst.[202] In einem Fragment aus der Nachlese zum 20. Buch heißt es vielmehr: „Überhaupt gehöret der ganze Rittergeist in halbbarbarische dunkle Zeiten. Die verlebte Ritterzeit ist das Heroische Alter unseres Welttheils; wir bewundern es; es stehet uns aber so wenig an als seine Rüstung."[203]

Im vierten Bande der „Adrastea", den der älteste Sohn Herders unmittelbar nach dem Tode des Vaters 1803 herausgab, ist noch immer am orientalischen Ursprung der Gotik festgehalten. In ein Gespräch zwischen Faust und Horst findet sich eine Äußerung Christopher Wrens eingerückt: „Was ehemals die Freimaurer gethan, als sie

---

[201] Joh. Heinr. Mercks Schriften u. Briefwechsel, hrsg. v. K. Wolff, II, Leipzig 1909, p. 6 f.

[202] Suphan 14, p. 456 ff.

[203] Ebd., p. 569.

noch wirkliche Mäurer waren."[204] Wren wird zitiert als ein Großmeister der Loge. „Was wir gothisch nennen, sollte eigentlich die Saracenische, durch die Christen verbeßerte Baukunst genannt werden, die sich, zuerst in den Morgenländern, nach dem Verfall des griechischen Reichs, durch den ungeheuren Fortgang dieses Volkes, das der Lehre Mohamets folgte, anfing." Die Abendländer lernten die islamische Baukunst in den Kreuzzügen kennen. Das Weitere ist verblüffend einfach: die gotische Kunst ist das Werk der Freimaurer, welche die gotischen Kirchen aufmauern. Sie „schweiften von einer Nation zur andern, so wie sie Kirchen zu bauen fanden. Ihre Bruderschaft war durch päpstliche Bullen und besondere Freiheitsbriefe beschützt." Es ist sehr merkwürdig, daß noch der alte Herder ein solches Zitat in seine Schriften aufzunehmen für gut hielt.

Man sieht, vom Gothic Revival in der englischen Architektur konnte Goethe von Herder nichts erfahren. Man muß sich aber stets vor Augen halten, daß die neogotische Bewegung gar nicht in Goethes Blickfeld lag: das Straßburger Münster bewunderte er ja nicht als mittelalterliche Architektur, sondern als Werk des Genius.

Infolgedessen konnte der Dichter sehr leicht der Gotik den Rükken kehren, sobald aus Raffael oder Palladio der Genius mächtiger zu ihm zu sprechen begann.

Für die Zeit um 1770 aber nimmt Goethes Hymnus einen Platz in der deutschen Geistesgeschichte ein, von dem der junge Schriftsteller damals keine Vorstellung besitzen konnte. Deutschland war – von Böhmen abgesehen – an der neugotischen Bewegung bisher so gut wie unbeteiligt gewesen. Gemessen an dem führenden Lande, England, erreicht Deutschland die neugotische Strömung mit einer Verspätung von einem halben Jahrhundert. Das Eigentümliche des deutschen Beitrags aber besteht darin, daß er nicht von Baumeistern, Architekturtheoretikern oder Historikern, von Malern oder Gartenkünstlern geleistet wurde, sondern von Deutschlands größtem Dichter – daß der Genius den Genius erkannte und ihm zujauchzte.

---

[204] Ebd., 24, p. 136 ff.

Literaturverzeichnis

I. Der Text

Kürschners Deutsche National-Literatur, Bd. 107. Goethes Werke 26, Stuttgart 1892, p. 149 ff., kom. v. G. Witkowski.

Sophienausgabe 37, Weimar 1896, p. 139 ff.

Cotta'sche Jubiläums-Ausgabe 33, Stuttgart o. J., p. 1 ff. Kom. von W. v. Oettingen.

M. Morris, Der junge Goethe, Leipzig 1910, III, p. 101 ff.

Hamburger Goethe Ausgabe Bd. XII, Hamburg 1953, p. 7 ff. Kommentiert von H. v. Einem.

Artemis-Gedenkausgabe Bd. XIII, Zürich 1954, p. 16 ff. Kommentiert von Chr. Beutler.

II. Spezial-Untersuchungen

J. Hettner, Goethes Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit. Westermanns Monatshefte 20, 1866, p. 83 ff.

Wilhelm Scherer, Deutsche Baukunst. (In: W. Scherer, aus Goethes Frühzeit.) Straßburg 1879, p. 13 ff.

Th. Volbehr, Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895, p. 89 ff.

K. Gneisse, Der Begriff des Kunstwerks in Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst", und in Schillers Ästhetik. Straßburg 1901.

Ch. H. Handschin, Goethe und die Gotik in Straßburg. Modern Philology, 1912.

W. Waetzoldt, Die kunstgeschichtliche Sendung Goethes. Zeitschrift für Deutschkunde 34, 1920, p. 273 ff.

R. Sander, „Von deutscher Baukunst" und die Aesthetik des jungen Goethe. Philosoph. Dissertation von Halle–Wittenberg. (nur Maschinenschriftl.) 1922.

K. Koetschau, Goethe und die Gotik. Festschrift z. 60. Geburtstag v. Paul Clemen. Düsseldorf 1926, p. 461.

H. A. Korff, Goethe und die bildende Kunst. Zeitschrift f. Deutschkunde 41, 1927, p. 657 ff.

Th. Volbehr, Der „Zwiespalt" in Goethes Kunstanschauung. Festschrift f. Karl Koetschau. Düsseldorf 1928, p. 184 ff.

H. Lehmann, Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland, Leipzig 1932, p. 83.

Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Serie Irrationalismus VI. Von deutscher Art und Kunst. Hersg. v. H. Kindermann, Leipzig 1935, p. 21 und 209 ff.

E. Beutler, Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus, seine Entstehung und Wirkung. München 1943.
N. Pevsner, Romantic Gothic Scene I. Goethe and Straßburg. The Architectural Review, 98, London 1945, p. 155.
F. Götting, Goethes Straßburger Credo. Frankfurter Hefte 2, 1947, p. 490 ff.
Th. Fischer, Goethes Verhältnis zur Baukunst. München 1948.
O. Stelzer, Goethe und die bildende Kunst. Braunschweig 1949.
Baukunst und Handwerk in Goethes Dichtung. Ausgewählt und geordnet von C. Blunck. Waiblingen 1949.
G. Wietek, Untersuchungen über Goethes Verhältnis zur Architektur. Kieler philos. Dissertation von 1950.
C. Weickert, Die Baukunst in Goethes Werk. Vorträge u. Schriften der deutschen Akademie d. Wissenschaften, Berlin 1950 (Heft 38).
Edith Braemer, Geniezüge an Goethes Erwin von Steinbach und Gottfried von Berlichingen. Jenaer philos. Dissertation von 1952. (nur Maschinenschrift).
W. D. Robson-Scott, Goethe and the Gothic Revival. Publications of the English Goethe Society. New Series. Vol. XXV, 1956.
W. v. den Steinen, Mittelalter und Goethe-Zeit. Histor. Zeitschrift 183, 1957, p. 294 ff.
R. C. Zimmermann, Zur Datierung von Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst". Euphorion 51, 1957, p. 438 ff.
W. D. Robson-Scott, On the Composition of Goethes Von deutscher Baukunst. Modern Language Review 54, 1959, p. 547 ff.

III. Gesamtdarstellungen

H. Schmitz, Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben. Berlin 1921, p. 183 ff.
W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. I. Von Sandrart bis Rumohr. Leipzig 1921, p. 138 ff.
R. Stadelmann, Der historische Sinn bei Herder. Halle a. S. 1928.
O. Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. 1. Aufl. 1910, 2. Aufl 1932.
Fr. Meinecke, Die Entstehung des Historismus. München 1936. – 2. Aufl. 1946, p. 479 ff.
R. Benz, Die Zeit der deutschen Klassik. Stuttgart 1953, p. 251 ff.
P. Frankl, The Gothic. Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries. Princeton 1960, p. 417 ff.
W. D. Robson-Scott, The Literary Background of ths Gothic Revival in Germany. Oxford 1965.
H. v. Einem, Goethe-Studien. München 1972, p. 96 ff.

Abb. 1. Straßburg, Münster, Westfassade

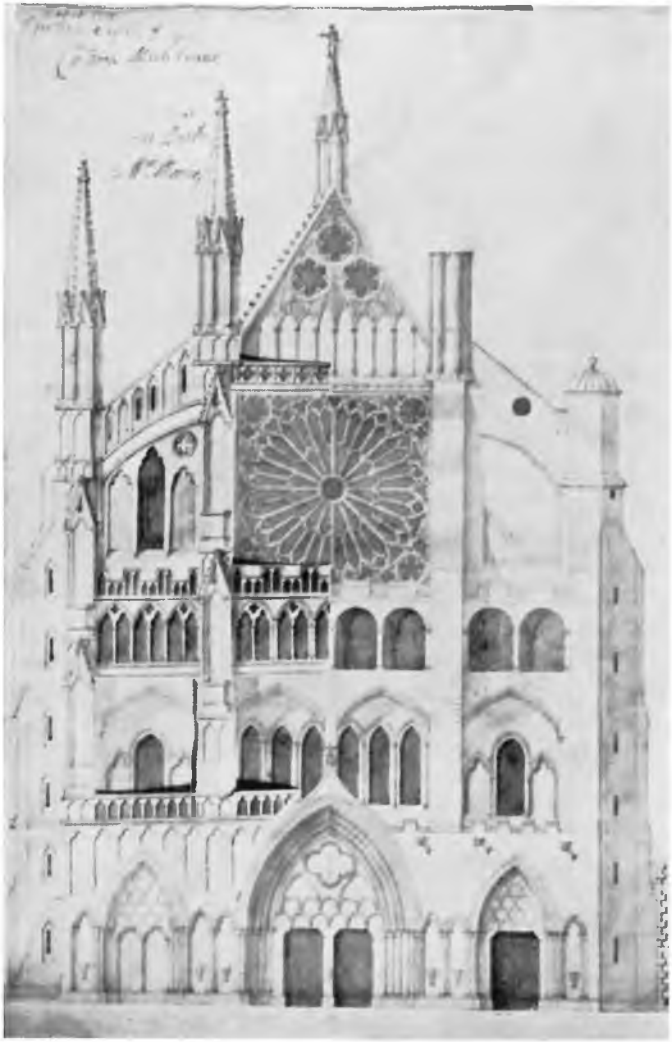


Abb. 2. Christopher Wren. Entwurf für den Umbau des Nordquerhauses der Westminster Abbey

Abb. 3. Oxford, All Souls College. Hof

Abb. 4. Strawberry-Hill, Tribune

Abb. 5. Strawberry Hill, Bibliothek

Abb. 6. Studley Royal. The Moon Ponds

Abb. 7. Studley Royal. Ostpartie der Fountains Abbey

Abb. 8. Rieveaulx Abbey von Duncombe Terrace

Abb. 9. Stowe, Gotischer Tempel über Queens Valley

Abb. 10. Bernardo Vittone. Entwurf für die Fassade des Mailänder Doms

Abb. 11. Bühnen-Entwurf für „Alessandro nelle Indie". Lissabon 1755 (Detail)

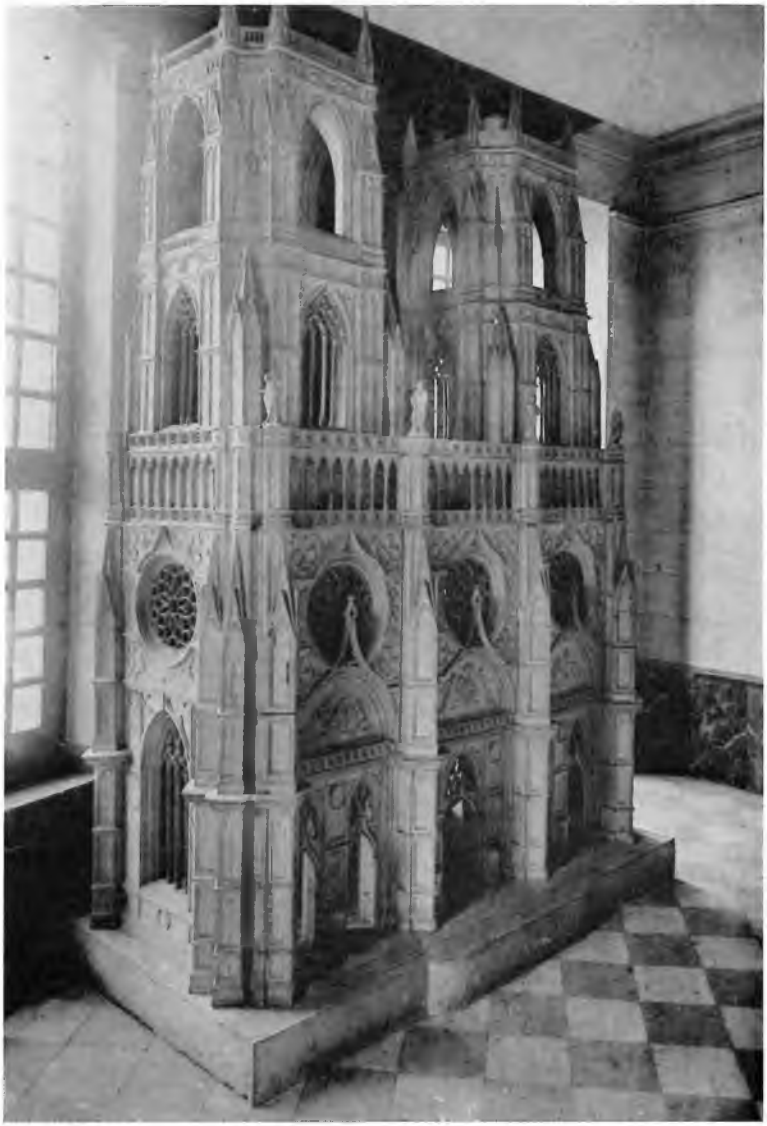


Abb. 12. Orléans, Kathedrale. Holzmodell von J. Gabriel

Abb. 13. Gian Domenico Tiepolo. Foresteria der Villa Valmarana vor Vincenza

Abb. 14. Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berge bei Saar in Mähren
von Santin Aichel

Abb. 15. Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berge bei Saar in Mähren
von Santin Aichel

Abb. 16. Zisterzienserkloster Sedletz in Böhmen. Gewölbe von Santin Aichel

Abb. 17. Maursmünster im Elsaß. Chor der Benediktiner-Abtei

Abb. 18. Schwetzingen, Park, Moschee

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1974

Band/Volume: 1974

Autor(en)/Author(s): Keller Harald

Artikel/Article: Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1772/1972; vorgetragen am 5. November 1973 1-83