Heinrich Bosse / Ursula Renner

# Goethes wilde Eloge

## *Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773*

Als Goethe 60 Jahre alt war, notierte er sich: »Schema einer Biographie«. Als er sich dann an die Arbeit machte und seine Jugend aufschrieb, fand er ein »bis zur Ausschweifung gehende[s] Hetzen und Treiben«, ein »Quirlen und Schaffen [...], welches mit freier Brust, ohne irgend einen theoretischen Leitstern, von so viel Jünglingen, nach eines jeden angebornem Charakter, ohne Rücksichten getrieben wurde«.[1] Ohne theoretischen Leitstern, ohne Anweisung oder Wegweisung, ohne Rücksichten, das heißt, wir Jünglinge wollen nicht konformieren. Aber ganz ohne Leitstern segeln? »Also nur, trefflicher Mann, eh ich mein geflicktes Schiffchen wieder auf den Ocean wage, wahrscheinlicher dem Tod als dem Gewinnst entgegen, siehe hier in diesem Hain« – ist das nicht doch ein Stelldichein mit dem Leitstern?[2] Eine solche imaginäre Begegnung hat Goethe zweimal als Feier gestaltet, in jener kritischen Zeit, nachdem er promoviert war und sich in dem »Hetzen und Treiben« einen eigenen Kurs bestimmen wollte: Einmal in einer Ansprache auf Shakespeare am 14. Oktober 1771, die unveröffentlicht blieb, einmal in einer Lobrede für Erwin von Steinbach, die er publizierte.

»Mir kommt vor, das sey die edelste von unsern Empfindungen, die Hoffnung, auch dann zu bleiben, wenn das Schicksaal uns zur allgemeinen Nonexistenz zurückgeführt zu haben scheint.«[3] So beginnt seine Rede *Zum Schäkespears Tag*. Darin verknüpft sich die ›Hoffnung zu bleiben‹, gewiss eine Glaubensfrage, ganz innerweltlich mit der Frage nach den Lebensspuren

---

1 Johann Wolfgang von Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: ders.: Werke. Hg. von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe). Bd. IX. 6. Aufl. Hamburg 1967, S. 605 und S. 520. Im Folgenden zitiert mit der Sigle HA und Bandangabe.

2 Johann Wolfgang Goethe: Von deutscher Baukunst. In: Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Hg. von Karl Eibl/Fotis Jannidis/Marianne Willems. Frankfurt a. M. 1998. Bd. II, S. 366–375, hier S. 367. Hiernach die Zitate im Text ohne Seitenangabe. Wir greifen die Zählung des anonymen Erstdrucks auf. Er beginnt mit einem unmarkierten Einleitungsteil, gefolgt von vier durch Asteriske nummerierten Abschnitten. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Von deutscher Baukunst. Originalgetreu nach dem Erstdruck mit einem Nachwort hg. von Jörg-Ulrich Fechner. Darmstadt 1989. Fechner stellt klar, dass der Druck von Goethes ›Erstlingswerk‹ (die Definition auf S. 24) im Selbstverlag von Johann Heinrich Merck erschienen ist (S. 29).

3 Johann Wolfgang Goethe: Zum Schäkespears Tag. In: Der junge Goethe, Bd. II, S. 361–365, hier S. 361.

oder Fußstapfen, von Shakespeare wie von Goethe. Shakespeare hat Goethe poetologisch erlöst; er sieht jetzt die Aufgabe, in Shakespeares Namen gegen das ›regelmäßige‹ (aristotelische) Drama zu kämpfen. Dabei ist Shakespeare Vorbild und Verbündeter zugleich. Vorbild, indem er von dem *Decorum* des französischen Dramas befreit (»Er führt uns durch die ganze Welt«) und zugleich die Gegensätze dieser Welt vereinigt: »Das was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Schäkespearen, das was wir bös nennen, ist nur die andre Seite vom Guten [...]«.[4] Shakespeare, kann man sagen, verbindet die Fülle des Mannigfaltigen – Politik und Wahnsinn, Schiffbruch und Kobolde, Prinzen und Totengräber – zur Einheit eines Werks, um den Preis freilich, dass diese Einheit geheim ist, »seine Stücke, drehen sich alle um den geheimen Punckt, |: den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat :| in dem das Eigenthümliche unsres Ich's, die prätendirte Freyheit unsres Wollens, mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst.« Und eben darin ist Shakespeare der Verbündete: »Schäckespear, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest ich könnte nirgend leben als mit dir«.[5] Der tote Autor weist dem lebendigen Freund den Weg zur Autorschaft, zum Schreiben und Veröffentlichen. Als Autor wäre der promovierte Dichter in der ständischen Gesellschaft Alteuropas ständisch definiert, ein Gelehrter (*literatus*), und würde in Meusels *Gelehrtes Teutschland* aufgenommen, wie es ja tatsächlich geschah.[6]

Aber soll das das Ziel der Reise sein? Auf der Suche nach einem höchstpersönlichen eigenen Kurs gesellt sich der junge Goethe zu den Künstlern, die unterhalb der Gelehrten stehen, weil sie mit der Hand arbeiten,[7] und erhebt seinerseits die Künstler so hoch es nur geht, zu den Sternen oder Göttern.

Ein Künstler und Kunstverständiger wird Goethe in Straßburg schon in der Begegnung mit den Gobelins (nach Raffael), die zur Hochzeit Marie-

---

[4] Ebd., S. 365. Es sind nicht nur die drei pseudo-aristotelischen Einheiten, die von den Anhängern Shakespeares bekämpft werden, sondern vor allem die antagonistischen Handlungsstrukturen in den französischen Dramen, die »einander ähnlich sind wie Schue [...], besonders in genere im vierten Ackt« (ebd., S. 363). Vgl. hierzu Juliane Vogel: Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens. In: Poetica 40 (2008), S. 269–288, bes. S. 275 ff.

[5] Goethe, Zum Schäkespears Tag. In: Der junge Goethe, Bd. II, beide Zitate S. 363.

[6] Johann Georg Meusel: Erster Nachtrag zu dem gelehrten Teutschland des seel. Professor Hambergers. Lemgo 1774, S. 84.

[7] Die Basis der ständischen Unterscheidungen sind nicht die Familienverhältnisse, wie man törichterweise lehrt, sondern die Arbeitsverhältnisse. Körperliche Arbeit unterscheidet den *tiers état* der Bürger, Bauern und Künstler von den beiden Führungsschichten. Vgl. z. B. Nikolaus Giseke: Vom Stolz der Künstler. In: Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes IV (1747), S. 227–240: »So fand ich doch, daß viele angesehene Leute einen Künstler und einen Handwerksmann für einerley hielten. [...] Diese Leute müssen ihr Brod mit der Hand verdienen, sagt man, worauf wollen sie sich was einbilden?«

Antoinettes mit dem französischen Dauphin an den Rhein gebracht und ausgestellt wurden. »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 Epoque meiner Kenntnisse rechnen werde. Es ist ein Abgrund von Kunst so ein Stück«, schreibt er am 29. April 1770 an Ernst Theodor Langer.[8] In der Begegnung mit dem Straßburger Münster, in der wahrnehmenden Verehrung eines mittelalterlichen Baumeisters und seines Werks, beginnt Goethe dann doch etwas darüber zu sagen. Wann er den Text geschrieben hat, ist ungewiss, am wahrscheinlichsten wohl im Sommer und Herbst 1772 in Frankfurt.[9] Im November 1772 erschien der Oktavbogen (16 Seiten) im Darmstädter Selbstverlag Johann Heinrich Mercks mit dem Titelblatt *Von Deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773.* Johann Gottfried Herder nahm Text und Titel auf in seine Programmschrift *Von deutscher Art und Kunst* (1773). Dass die Schriften über Shakespeare und über Erwin von Steinbach eng zusammengehören, ist oft gesehen worden.[10] Aber erst der zweite Text spricht über den geheimnisvollen Zusammenhang zwischen Werk und Urheber, ein Zusammenhang, der für den Begriff des Künstlers wie für das Urheberrecht relevant geworden ist. Schon der doppelte Titel, der ein Thema und einen Toten (D. M. = divis manibus = der vergöttlichten Seele) benennt, macht darauf aufmerksam. Dass der Text zum Schriftgut des Totengedenkens gehören könnte, ist allerdings nicht bemerkt worden. Man hat die Gattungsbestimmung nach allerlei Versuchen aufgegeben – auch der Essay war dabei – und ist bei dem Sammelbegriff ›Hymnus‹ geblieben. Wir möchten vorschlagen, ihn unter dem Formgesetz der Eloge zu lesen.[11] Da der junge Goethe die Formgesetze des aufgeklärten Geschmacks mit ihrem *Decorum* herausfordert, ist zu erwarten, dass er auch das Muster der Eloge *diskonformieren* und *diskonfirmieren*, also benutzen und entstellen wird.

---

[8] Der junge Goethe, Bd. I, S. 638. Dem Erlebnis voraus geht eine Ausbildung bei Adam Friedrich Oeser, dem Direktor der Leipziger Kunstakademie (1766–1768).

[9] Im *Goethe Handbuch* wird die frühere These einer Niederschrift vertreten, die sich über mehr als zwei Jahre hinzieht. Detlef Kremer: Von deutscher Baukunst. In: Goethe Handbuch. Bd. 3. Prosaschriften. Hg. von Bernd Witte/Peter Schmidt. Stuttgart, Weimar 1997, S. 564–570, hier S. 564. Dagegen plädiert schon William Douglas Robson-Scott aufgrund der einheitlichen Komposition für eine einheitliche Schreibzeit. Ders.: On the Composition of Goethe's »Von deutscher Baukunst«. In: Modern Language Review 54 (1959), S. 547–553.

[10] Vgl. zuletzt Norbert Christian Wolf: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789. Tübingen 2001, S. 21–254.

[11] So andeutungsweise auch Fechner, Nachwort, S. 52: »Mit Winckelmann, Lessing und Herder im Kopf wie im Herzen, wendet sich Goethe am Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn der damals noch lebendigen Gattung der Lobschrift zu.«

›Eloge‹ könnte man mit ›Lobschrift‹ oder ›Ehrengedächtnis‹ übersetzen. Die Grab- oder Prunkrede ist mehr als ein Nachruf (Nekrolog), eine in jeder Hinsicht erweiterte Grabinschrift sozusagen, schon dem Umfang nach. Dazu performativ, weil sie in der Regel als festliche Veranstaltung wie ein Schauspiel aufgeführt wird.[12] Charles Perrault setzte die Eloge im 17. Jahrhundert kulturpolitisch zur Feier der Modernen ein und hielt, noch dazu in der Muttersprache, Elogen auf den Dichter Racine, den Musiker Lully und den Maler Poussin.[13] Gottscheds feierliche *Lob- und Gedächtnißrede auf den Vater der deutschen Dichtkunst, Martin Opitzen von Boberfeld* (1739) zu dessen hundertstem Todestag wäre ein Beispiel aus der deutschen Literatur. Im 18. Jahrhundert löst sich die Eloge aus der kirchlichen Rhetorik der protestantischen Leichenpredigt oder katholischen Grabrede (*oratio funebris*). Wissenschaftliche Einrichtungen wie die Akademien gedenken, einigermaßen regelhaft seit 1699, ihrer verstorbenen – adligen wie nicht-adligen – Mitglieder.[14] Die Eloge ist nicht ans Todesdatum gebunden und kann beliebig eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart schlagen. Indem sie dem Verstorbenen nicht nur Gedenken, sondern unsterblichen Ruhm zuspricht, wird sie zu einem Medium für das kulturelle Gedächtnis. Seitdem die Académie Française 1758 Elogen zum Thema ihrer jährlichen Eloquenzwettbewerbe gemacht hatte, war die gesamte aufgeklärte Öffentlichkeit daran beteiligt. Im Kult der großen oder illustren Männer (*des hommes célèbres de la Nation*), von denen Ludwig XIV. einer der ersten ist, begründet die französische Aufklärung eine diskontinuierliche Geschichtsschreibung der Genies. Die illustren Könige, Minister, Feldherren, Philosophen, Naturforscher und Dichter treten unvermittelt aus dem Dunkel der Geschichte hervor, wirken messianisch und hinterlassen der Gegenwart den Auftrag, ihr Wirken fortzusetzen.[15] So haben die Lobredner eine aktuelle Aufgabe: sie arbeiten für die Aufklärung und zugleich am nationalen Bewusstsein.

---

[12] Uwe Neumann: [Art.] Eloge. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. II. Tübingen 1994, Sp. 1083–1088. Französische Elogen wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den Zeitschriften unter der Rubrik »spectacle« rezensiert. S. Anna Echterhölter: Schattengefechte. Genealogische Praktiken in Nachrufen auf Naturwissenschaftler (1710–1860). Göttingen 2012, S. 80.

[13] Charles B. Paul: Science and Immortality. The *Éloges* of the Paris Academy of Sciences (1699–1791). Berkeley, Los Angeles 1980, S. 10.

[14] Vgl. Anna Echterhölter: Die Schuld als Ausschluss. Kommunikation über Wissenschaftlichkeit in Elogen auf Ehrenmitglieder der Berliner Akademie (1744–1760). In: Martin Mulsow/Frank Rexroth (Hg.): Was als wissenschaftlich gelten darf. Praktiken der Grenzziehung in Gelehrtenmilieus der Vormoderne. Frankfurt a. M., New York 2014, S. 335–353.

[15] Jean-Claude Bonnet: Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes. Paris 1998, bes. S. 67–111; ders.: Les morts illustres. In: Les Lieux de mémoire (sous la direction de Pierre Nora). II: La Nation, vol. 3. Paris 1986, S. 217–241; vgl. auch die Beiträge in:

Dazu müssen sie alle affektiven Mittel der mündlichen Beredsamkeit einsetzen.[16] In der Komposition jedoch sind sie relativ ungezwungen. Fontenelle, ihr eigentlicher Begründer, verzichtete auf den Ballast der rhetorischen Einleitung (*exordium*). So beginnt eine Eloge direkt mit dem zu Rühmenden, meist folgt der biographische Ablauf von Jugend, Reifezeit und letzten Lebensjahren, verbunden mit einer Würdigung von Leistungen und Charakter.[17] Der Abschluss (*peroratio*) kann sich dann mehr oder weniger emphatisch der Gegenwart zuwenden und Grundsatzfragen, Kritik an den Verhältnissen, aber auch Polemik gegen die Gegner enthalten.[18] Jean le Rond d'Alembert, der selber als beständiger Sekretär der Académie Française etwa 75 Elogen verfasste, fordert in dem entsprechenden Artikel der *Encyclopédie française*, die Schriften eines Autors kritisch und im Hinblick auf die Zukunft zu würdigen.[19] Denn erst aus seinen Schriften geht der Beitrag zum Fortschritt hervor, wenn er denn einen gebracht hat, mit anderen Worten, seine historische Leistung.

Vor dem Hintergrund des französischen Kultes der Kulturhelden wird Goethes Schreibstrategie deutlicher. Goethe rühmt Erwin von Steinbach, der weder (adliger) Politiker noch (studierter) Gelehrter ist, sondern ein Steinmetz, der Hand an den Stein gelegt und auf dem Reißbrett Bauanleitungen konstruiert hat. Und er rühmt ihn weniger mittels einer kritischen

---

Jacques Neefs (Hg.): Le Culte des Grands Hommes. Modern Language Review 116 (2001), No. 4.

[16] Antoine Léonard Thomas: Essai sur les éloges (1773). In: ders.: Œuvres complètes de Thomas. Bd. IV. Paris 1802, S. 175: »Voulez-vous m'élever? Ayez de la grandeur. Voulez-vous me faire admirer les vertus, les travaux, les grands sacrifices? Déployez vous-même cette admiration, qui me frappe et qui m'étonne. [...] Pour remplir cette tâche, il faut avoir été fondement ému au récit des grandes actions.« Thomas (1732–1785) gewann den Elogenwettbewerb in sechs aufeinander folgenden Jahren (1759–1765) und publizierte in seinem *Essai* eine Geschichte der Eloge von der Antike bis zur Gegenwart.

[17] Paul, Science and Immortality, S. 7 und 14 f. Vgl. auch Martin Papenheim: Erinnerung und Unsterblichkeit. Semantische Studien zum Totenkult in Frankreich (1715–1794). Stuttgart 1992, S. 167ff; Ralf Georg Bogner: Der Autor im Nachruf. Formen und Funktionen der literarischen Memorialkultur von der Reformation bis zum Vormärz. Tübingen 2006, S. 59 ff.

[18] In Wielands *Teutschem Merkur* wird an La Harpes Eloge auf Racine (1773) gelobt, es würden darin »mit eben so viel Offenherzigkeit als Muth die eigensinnigen Vorurtheile bestritten, welche sich dem Wachsthum des Lichts entgegensetzen«. Teutscher Merkur 1773, Bd. I, S. 250–252, hier S. 251.

[19] Jean Baptiste le Rond d'Alembert: [Art.] Eloge, Louange. In: Denis Diderot/J. B. d'Alembert (Hg.): Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences et des métiers. Bd. V (1755). Reprint Stuttgart-Bad Cannstatt 1966, S. 527: »[...] en un mot, l'analyse raisonnée des écrits; car c'est aux ouvrages qu'il faut principalement s'attacher dans un éloge académique: se borner à peindre la personne [...] ce seroit faire une satyre indirecte de l'auteur & de sa compagnie.« Vgl. auch Papenheim, Totenkult, S. 154.

Würdigung, sondern identifikatorisch, in einer doppelten – individuellen wie nationalen – Aneignung. Dem Lobredner (im *genus demonstrativum*) mangelt die Lebensbeschreibung, sie wird ersetzt durch demonstrative Zeigegesten auf das Werk. Die Festversammlung, die für eine Eloge mitgedacht werden muss, erzeugt der Text selbst in betont mündlicher Rede, in seiner quirligen Vielfalt von Sprechhandlungen, Positionen und Publikumsbezügen. Goethes Text hat einen Sprecher, der bereitwillig »ich« sagt und von sich erzählt, wodurch der Ich-Erzähler oder Sprecher zu einer Figur wird, die wir ›Goethe‹ nennen.

Der AUFTAKT (S. 366 f.) ist kühn. Im ersten Satz spricht ›Goethe‹ als erstes von sich (»Als ich auf deinem Grab herumwandelte…«). Er erzählt, zugleich Apostrophe und *narratio*, dem toten Baumeister, er habe dessen Grabstein mit Inschrift in seiner Kirche nicht finden können (gedruckt war die Grabschrift überliefert im *Strasburger Münster- und Thurnbüchlein*, das Goethe kannte).[20] Das Grab ist in gewisser Weise leer – die Grabstätte ist da, der Grabstein fehlt –, eine Lücke, die geschlossen zu werden verlangt. Durch den Text einer erweiterten Grabschrift zum Beispiel, verfasst von Goethe. Seine Schrift sagt zu Beginn, warum es sie gibt: da war eine Leere zu füllen (eine Gestalt zu schließen). Den Wunsch, die Lücke mit einem realen Denkmal künftig zu kompensieren, widerruft ›Goethe‹ alsbald: das Münster selbst ist schon Denkmal; es ist im Topos der Überbietung ein Superlativ: »Du hast dir das herrlichste errichtet«.

Auch das ist vom *Münster- und Thurnbüchlein* souffliert worden. Im Straßburger Münster ist Johann Mäntelin begraben, nach örtlicher Überlieferung der Erfinder der Buchdruckerkunst, mit folgender »Grab=Schrifft«:

[20] Das Buch befand sich in der Ausgabe von 1744 in der Bibliothek von Goethes Vater (vgl. die klassische Publikation Ernst Beutlers: Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung. Mit 8 Abb. München 1943, vor S. 17 und S. 27). Wir zitieren nach dem im Internet zugänglichen Druck von 1749: Strasburger Münster- und Thurn-Büchlein; oder kurtzer Begriff Der merkwürdigsten Sachen, so im Münster und dasigem Thurn zu finden; mit neuen beygefügten Kupfern. Hin und wieder vermehrt und verbessert, auch mit einem vollständigen Register versehen, und herausgegeben von Georg Heinrich Behr, Hochfürstl. Hohenlohischen Rath und Leib-Arzt, wie auch der Kayserlichen Academie derer Natur-Wissenschaften Mitglied etc. Strasburg, Zu finden bey Christian Seyfried, in seinem Laden bey der Münster-Thür, hier S. 23. – Erst 1816 wurde der damals verschüttete Stein aufgefunden, auf dem das Sterbedatum von Erwins Frau (1316), von ihm selbst (1318) und von seinem Sohn Johannes (1339) dokumentiert ist (Abb. bei Beutler, nach S. 16). – Als eine fundierte Einführung in die Architekturgeschichte des Straßburger Münsters kann Marc Jampolsky (Buch und Regie): Die Kathedrale. Baumeister des Strassburger Münsters. (Le Défi des Bâtisseurs. La Cathédrale de Strasbourg). Dokumentarfilm Deutschland, Frankreich 2012, empfohlen werden.

[...] Nun
wär es die Gebühr,
Daß GOTT würd Danck gesagt,
und ohne Ruhm auch mir.
Allein, ich halt davor, es werde
schlecht geschehen,
Und darum hat mir GOTT ein
Denckmahl selbst ersehen,
Daß ungefehr zu Lohn, für meine
Druckerey,
Mir dieser Münster=Bau ein
*Mausolaeum* sey.[21]

Dem Buchdrucker Mäntelin hat Gott den Münsterbau nachträglich zum Denkmal geschenkt – der Baumeister Erwin hat sich in ihm sein Grab und sein Denkmal zugleich erbaut. Das Grab des Kleinkönigs Maussolos, ein monumentales Grabmal in Gebäudeform, gehörte zu den sieben Weltwundern der Antike. Das Straßburger Münster steht ihm kaum nach mit seinem »Welt=berühmten Straßburger=Münster=Thurn, welcher wahrhafftig eines der fürtrefflichsten Wunderwercke der Bau=Kunst kan genennet werden, indem bekannter massen in gantz Europa keiner gefunden wird, welcher mit diesem [...] im geringsten mögte verglichen werden.«[22] Seit dem Humanismus gibt es die Tradition, in die sich auch Martin Opitz einreiht, den Straßburger Münsterturm als achtes Weltwunder zu preisen.[23] Ja, er übertrifft sogar, im Wettstreit der Antiken und der Modernen, die Baumeister der Antike als ›deutsche Baukunst‹ (*architectura germanorum*).[24] Auch ›Goethe‹ huldigt dem Turm in den folgenden Abschnitten seiner Lobrede, vielmehr seinem Schöpfer, denn Erwin von Steinbach ist unter den vielen Baumeis-

[21] Münster- und Thurn-Büchlein, S. 137 f. Johann Mentelin aus Schlettstadt (1410–1478) druckte 1466 die erste Bibel in deutscher Sprache (»Mentelin-Bibel«). Die Grabschrift stammt aus dem *Gedicht von Erfindung und Lob der Buch-Trukerey* (1640) des Jesaias Rompler (von Löwenhalt).

[22] Münster- und Thurn-Büchlein, S. 8. Dazu wird angegeben, um wie viel der Münsterturm höher ist als der Petersdom in Rom oder die Stephanskirche in Wien, also die Kirchen des Papstes und des Kaisers (ebd., S. 34).

[23] Jörg Jochen Berns: Prinz aller hohen Türm'. Notizen zur literarischen Wahrnehmung des Straßburger Münsters in der Frühen Neuzeit. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 22 (1989), S. 83–102. In der humanistischen Tradition ist ›das Subjekt des Münsterbaus‹ allerdings die Straßburger Bürgerschaft (Städtelob Straßburgs!), nicht der geniale Baumeister.

[24] Nach Jakob Wimpfeling (1504), ebd., S. 92 und S. 100 f. Zum Beginn der nationalen Kulturkonkurrenz im Humanismus vgl. Caspar Hirschi: Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Göttingen 2005.

tern des Münsters derjenige, »welcher den Münster-Thurn angefangen«.[25] Welcher, so Goethes neue Rede, einen Babelgedanken in seiner Seele gezeugt hat.

Der Turm – kleiner ist das Paradox nicht zu halten – ist Ausdruck einer gottgegebenen Hybris.[26] »Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Theil nothwendig schön, wie Bäume Gottes«.[27] Was in der Bibel ein Kollektiv wünscht (»daß wir uns einen Namen machen«), was im Mittelalter eine kommunale Anstrengung über Jahrhunderte war, was als Baustil durch Bauhütten weitergegeben wurde – das alles ist weggelassen, um die Schöpfung eines Einzelnen hervorzuheben. Erwin allein hat sich einen Namen gemacht, sagt Goethe, ihm einen Namen machend. Dass die Menschen von sich aus einen Zugang zum Himmel herstellen wollen, wird in der biblischen Überlieferung als Hybris bestraft (mit der Sprachverwirrung). Hier wird es gefeiert: der Baumeister ist gleichsam Gottvater, er hat gleiches »Schicksal mit dem Baumeister, der Berge aufthürmte in die Wolken« (die Ameisen kümmern sich nicht um Gott / den Baumeister) – und ebenso gleichsam Gottessohn, wenn er seinen Söhnen sterbend sagen kann: »ich bleibe bey euch, in den Werken meines Geistes, vollendet das begonnene in die Wolken.«[28] Dem christlichen Missionsbefehl entsprechend heißt es, das begonnene Werk zu vollenden, sei es das unvollendete Münster, sei es »den Babelgedanken«, von der Erde aus den Kontakt zwischen Erde und Himmel, zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen herzustellen.

Der Baumeister ist gleichzeitig himmelstürmender Titan und, wie Jesus Christus, ›göttlicher Mittler‹.[29] Wie kann man dann von oder über ihn reden? Welchen Redestatus bestimmt sich der Lobredner angesichts der Para-

---

[25] Münster- und Thurn-Büchlein, S. 102.

[26] David Wellbery sagt zu der hier angesprochenen Figur der Selbstzeugung: »Goethes Auffassung [...] beinhaltet, daß der Wahn ein notwendiger Bestandteil der künstlerischen Produktion ist.« Ders.: Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur. In: Christian Begemann/David Wellbery (Hg.): Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit. Freiburg 2002, S. 9–36, hier S. 27.

[27] 1. Mos. 11/4: »und sprachen: Wohlauf, laßt uns eine Stadt und einen Turm bauen, des Spitze bis an den Himmel reiche, daß wir uns einen Namen machen!«

[28] So am Schluss des Matthäusevangeliums 28/19f: »Darum gehet hin und lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes, und lehret sie halten alles, was ich euch befohlen habe. Und siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende.« Vgl. auch 1. Korinther 3/9–10: »Denn wir sind Gottes Mitarbeiter; ihr seid Gottes Ackerwerk und Gottes Bau. Ich habe den Grund gelegt als ein weiser Baumeister; ein anderer baut darauf. Ein jeglicher aber sehe zu, wie er darauf baue.«

[29] 1. Timotheus 2/5: »Denn es ist *ein* Gott und *ein* Mittler zwischen Gott und den Menschen, nämlich der Mensch Christus Jesus«.

doxie? Der Pöbel würde lästern, wenn er den heiligen Namen ausspricht. Der Mann von Geschmack müsste die *Contenance* verlieren: »Dem schwachen Geschmäckler wirds ewig schwindlen an deinem Coloß, und ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.«[30] Also auch der Status des Lobredners ist paradox: er wird eine Rede halten, die den Redner zum Verschwinden bringt. Das demonstrieren zwei Gesten, die in einer zweiten *narratio* mitgeteilt werden.

Bei der einen Geste handelt es sich um eine Naturinschrift, wie sie damals beliebt wurde. Kurz vor dem Aufbruch in eine neue Lebensphase, zum Abschied also, naturalisiert ›Goethe‹ den Namen Erwins und ritzt ihn wie den seiner Freunde und Geliebten in einen Baum.[31] Das Zeichen des Gedenkens soll nicht die Zeiten überdauern wie Erz oder Stein, sondern mit der Natur lebendig bleiben, wachsen und vergehen. Dazu hängt ›Goethe‹ an den vier Zipfeln seines Schnupftuchs in das Geäst einer »deinem Thurm gleich schlank aufsteigende[n] Buche« alles, was »ich auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden, kalt zu meinem Zeitvertreib botanisirend eingesammelt, dir nun zu Ehren der Verwesung weihe.«[32] Es ist die Geste des Opferns, aber die Gaben stellen keinen Kontakt mit dem Jenseits des Göttlichen her, sondern verharren betont im Diesseits. Spaziergang und Zeitvertreib, kaltes Beobachten und Einsammeln, das alles wird auf- oder dahingegeben, in einem Akt der Reinigung. Und dass das Schnupftuch mit den gesammelten Gräsern, Moosen und Pilzen an das Tuch erinnert, »das dem heiligen Apostel aus den Wolken herab gelassen ward, voll reiner und unreiner Thiere«, von oben nach unten, bezeichnet exakt denjenigen, der sich selber, von unten nach oben langend mit seinem Tuch, zum Apostel einer Heidenmission ernennt.[33] Als Jünger wird er verkündigen, nicht deuten

---

[30] Hier ist an ein weiteres Weltwunder, den Koloss von Rhodos, zu erinnern.

[31] In einem der Sesenheimer Gedichte für Friederike Brion heißt es:
»Der Baum in dessen Rinde
Mein Nahm bey Deinem Steht,
Wird bleich vom rauhen Winde
Der jede Lust verweht«.
Der junge Goethe, Bd. II, S. 91.

[32] Der Kommentar zum *Jungen Goethe* deutet die Passage dagegen allegorisch: »Selbstbeschreibung des Textes. Mit den heterogenen Gaben im Opfer für Erwin von Steinbach sind wahrscheinlich die folgenden Abschnitte mit teilweise recht unterschiedlicher Thematik gemeint«. Ebd., S. 367.

[33] In der Apostelgeschichte (10/9–33) wird berichtet, wie ein (Tisch-)Tuch mit reinen und unreinen Tieren vor Petrus erscheint und er aufgefordert wird zu essen; er weigert sich, doch eine Stimme sagt: »Was Gott gereinigt hat, das mache du nicht gemein«. Damit beginnt die missionarische Wende, Christus nicht nur den Juden, sondern auch den Heiden nahe zu bringen.

oder erklären, und seine Verkündigung ebenfalls auf- oder dahingeben. Seine Lobrede wird er geschehen und vergehen lassen.

Damit endet die ungewöhnliche Einführung. Ungewöhnlich ist der Aufbau: der Ausnahmemensch, wie ihn die Eloge liebt, wird im ebenfalls elogenüblichen Topos der Überbietung (»Wenigen ward es gegeben, [...] wenigern [...]«) vorgestellt, zwischen Himmel und Erde schaffend, – und zugleich eingerahmt von zwei höchst unüblichen privaten Situationen. Diese intonieren das eigentliche Thema, die persönliche Begegnung mit dem Toten. Ungewöhnlich ist auch die Ausdrucksweise in ihrer Dichte biblischer Anspielungen;[34] sie dient nicht der akademischen Unsterblichkeit des Gefeierten, sie ist ein Akt der Heiligung.

Im ERSTEN ABSCHNITT (S. 367–370) hält der geistige Sohn und Jünger des Erwin von Steinbach den Ungläubigen eine Kontroverspredigt.[35] Ein Italiener und ein Franzose reden abschätzig über das Münster, sie werden gemeinsam angesprochen: »Hat nicht der, seinem Grab entsteigende Genius der Alten, den deinen gefesselt, Welscher!« Im Lauf der Auseinandersetzung werden die Apostrophen direkter. Erst generell »Was soll uns das, du neufranzösischer philosophirender Kenner«, dann ironisch persönlich »Und doch dünkt mich, lieber Abt«. Beide Apostrophen gelten dem Jesuiten Marc Antoine Laugier, dessen zwei Traktate über die Baukunst Goethe bekannt waren.[36] Die Ansprache attackiert zwei Vorurteile der Autorität,[37] die in der Architekturtradition unter Berufung auf die Antike tradiert worden waren. Sie betreffen Ursprungsfragen der menschlichen Behausung. Das eine ist die angebliche Urhütte aus vier Eckstangen; dagegen setzt der Sprecher das Zelt: »Zwey an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwey hinten und eine Stange queer über zum First«. Das andere ist die Faszination durch die Säule. Der Architekturtheoretiker Laugier hatte die Tendenz verurteilt, Säulen durch Mauerwerk zu verbinden. Aber genau dies fordert das nordische Klima zum Wärmeschutz, der ›Fehler‹ hätte etwas zu sagen: »Wäre dein Ohr nicht für Wahrheit taub, diese Steine würden sie dir gepredigt haben«, und nun spricht die Wahrheit sich aus, wie in jeder Predigt: »Unsre Häuser

[34] Goethe erinnert sich in *Dichtung und Wahrheit* aus seiner Zeit als Studienanfänger in Leipzig, wie man ihn der galanten Sprachregelung unterwarf: »Mir sollten die Anspielungen auf biblische Kernstellen untersagt sein, sowie die Benutzung treuherziger Chronikenausdrücke. Ich sollte vergessen, daß ich den Geiler von Kaisersberg gelesen hatte [...]; alles dies, das ich mir mit jugendlicher Heftigkeit angeeignet, sollte ich missen, ich fühlte mich in meinem Innersten paralysiert und wußte kaum mehr, wie ich mich über die gemeinsten Dinge zu äußern hatte.« HA IX, S. 251 f.

[35] In Kontroverspredigten werden die Glaubenssätze anderer Religionsparteien angegriffen. Sie ergaben sich in der Reformation, wurden von berühmten Kontroverspredigern namentlich der katholischen Kirche zu festen Terminen (Palmsonntag, Fronleichnam) fortgeführt und am Ende der Aufklärung verboten, weil sie die Intoleranz förderten.

entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten«.

Gegenüber dem Irrlehrer Laugier hat sich inzwischen ein Wir herausgebildet, das es besser weiß. Die falschen Lehren »schweben alle in der Atmosphäre deines Systems«, weil sie die Bestandteile (Säule, Gebälk, Giebel, Dach usw.) isolieren – der Genius dagegen »ist der erste aus dessen Seele die Theile, in Ein ewiges Ganze zusammen gewachsen, hervortreten.« Die falschen Lehren führen zum Horror vor der Wand, eine Theorie der reinen Wand wäre nach Laugier schrecklich, von »desto unerträglicherer Einförmigkeit« – »Wenn uns der Genius nicht zu Hülfe käme, der *Erwinen von Steinbach* eingab: Vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Aesten, Millionen Zweigen, und Blättern wie der Sand am Meer, rings um, der Gegend verkündet, die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.« Was wir heute als einzigartige Erfindung der Straßburger Westfassade bewundern, das vorgeblendete ›Harfenmaßwerk‹, ist zugleich Kunst und Natur, göttlich und menschlich. Die vertikale Dynamik der »Bäume Gottes« aus dem Auftakt der Eloge konzentriert sich in einem herausfordernden *conceit* – die Wand als Baum. Dank vieler Bibelstellen sind die Bäume Gottes, die Zedern auf dem Libanon, auch in der Dichtung des 18. Jahrhunderts zu finden.[38] Der majestätische Singular jedoch verweist mit Sicherheit auf den königlichen Baum im Traum Nebukadnezars, den der Prophet Daniel deutet.[39] Nur bleibt der Baum, ungleich dem überheblichen König, macht-

[36] Marc Antoine Laugiers *Essai sur l'architecture* (1753) und *Observations sur l'architecture* (1765), 1758 bzw. 1768 ins Deutsche übersetzt. Das Thema der Urhütte entspricht dem ersten Werk Laugiers; vgl. Reinhard Liess: Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst. Leipzig 1985 (»Goethe, Laugier und der wissenschaftliche Reduktionismus«, S. 148–158). Das Thema der Säulenvermauerung entspricht Laugiers zweitem Werk: *Des Abts Laugier neue Anmerkungen über die Baukunst*: Nebst einem zwiefachen Anhange, als des Herrn le Roi Geschichte der Einrichtung und Gestalt der christlichen Kirchen von Kaiser Constantin dem Großen bis auf unsre Zeit; und ein Vorschlag zu einem Comödienhause. Mit Kupfern... Weidmann und Reich, Leipzig 1768 (2. Abth., Kap. 2: »Unbequemlichkeiten der Säulenordnungen von außen, in Ansehung unsrer Lebensart und unsers Himmelsstriches«, S. 65–70). Zu Goethes Architekturkenntnissen s. auch Norbert Knopp: Goethes Hymnus »Von Deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach«. In: DVjs 53 (1979), S. 617–650.

[37] Nach der Vorurteilslehre des Thomasius die *praejudicia auctoritatis*. Vgl. Christian Thomasius: Ausübung der Vernunftlehre (1691). Reprint hg. von Werner Schneiders. Hildesheim 1968, S. 132 ff.

[38] Vgl. Psalm 92/13, Psalm 80/11, Psalm 104/14. So etwa auch Wieland (*Sympathien*. 1756), Klopstock (*Die Glückseligkeit Aller*. 1759), Zachariä (*Olint und Sophronia*. 1767).

[39] Daniel 4/7–9: »[...] siehe, es stand ein Baum mitten im Lande, der war sehr hoch. Und er wurde groß und mächtig, und seine Höhe reichte bis an den Himmel, und er breitete sich aus bis ans Ende der ganzen Erde. Seine Äste waren schön und trugen viel Früchte, davon

voll bestehen, predigt und verkündet (in gottgegebener Hybris) der Gegend ringsum »die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters«, Gottes und Erwins.

Anders die Baumeister nach dem Sinne Laugiers. Sie gehen nicht vom Ganzen aus, um es zu vermannigfaltigen, sondern von Teilen, um sie zu verbinden: »Wir werden ein großes Hülfsmittel zur Angabe einer neuen Säulenordnung haben, sobald die Baumeister neue Arten von Gliedern und Zierrathen auf die Art erfinden, daß sie von der Natur das Schönste entlehnen, und die feinsten Hülfsmittel der Kunst anwenden, um die Natur dadurch zu verbessern.«[40] Die neue Säulenordnung, die Laugier vorschwebt, wäre ein Beitrag zur französischen Nationalkultur:

> Dieser Gedanke darf den französischen Künstlern nicht gleichgültig seyn. Sie streben nach Ruhm in den Künsten, warum sollten sie nicht eine Nationalarchitektur erfinden, da sie einen Nationalgeschmack in der Musik haben? Würde es Frankreich nicht zur Ehre gereichen, wenn man nach dem Beyspiele der griechischen auch französische Ordnungen hätte? Die Franzosen sind in manchen Künsten die einzigen, die heutiges Tages genennt zu werden verdienen, sie haben in der Musik blos die Italiäner, mit denen man sie vergleichen könnte; wie vortrefflich wäre es, wenn man auch die französische Baukunst der griechischen an die Seite setzen könnte?[41]

Im Widerspruch dazu erfindet der Autor Goethe eine deutsche Nationalarchitektur, die die Natur weder imitiert noch verbessert, sondern selbstursprünglich ist wie die Natur.

Der ZWEITE ABSCHNITT (S. 370 f.) erzählt von der Begegnung mit dem Urheber in seinem Werk, genauer, von der Überraschung der ersten Begegnung, von Wiederholungen und schließlich, wie zwischen Abend und Morgen der Genius des Baumeisters den Sprecher sehen lehrt. Der Sprecher ›Goethe‹ gibt sich zunächst als schwacher Geschmäckler: »Als ich das erstemal nach dem Münster gieng, hatt ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geschmacks.« Der gute Geschmack zähmt die Aufklärung von Thomasius bis Wieland, von Perrault bis Voltaire, indem er ein Gespür für das *Decorum* der ständischen Gesellschaft nicht nur bei Kunstgegenständen, sondern auf allen Gebieten des täglichen Lebens verlangt. Das Gegenteil (›geschmacklos‹) ist barbarisch, pöbelhaft, ohne Puder und Perücke, gotisch in der Kunst: »Man bedienet sich dieses Beyworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmak anzudeuten [...].

---

alles zu essen hatte; alle Tiere auf dem Felde fanden Schatten unter ihm, und die Vögel unter dem Himmel saßen auf seinen Ästen, und alles Fleisch nährte sich von ihm«.

40 Laugier, Neue Anmerkungen über die Baukunst, S. 190.

41 Ebd., S. 193 f. Laugier greift die Ansätze aus der Zeit Ludwigs XIV. auf, eine spezifisch französische Säule zu konstruieren, indem er das Kapitell als Vase konzipiert, die von der französischen Lilie umrankt wird. Vgl. hierzu auch Fechner, Nachwort, S. 40 f.

Das Gothische ist überhaupt ein ohne allen Geschmak gemachter Aufwand auf Werke der Kunst«.[42] Wie gelingt es ›Goethe‹, sich der alles regierenden Opposition ›Geschmack vs. Geschmacklos‹ zu entziehen? »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.« Da ist der Eindruck einer Einheit, aber so sehr differenziert in tausend »Einzelnheiten«, dass die Wahrnehmung nur noch sinnlich und gefühlsmäßig, nicht mehr diskursiv realisiert werden kann. Mit anderen Worten, ›Goethe‹ erlebt die Einheit in der Mannigfaltigkeit – und das ist nichts anderes als, seit Leibniz, der aufgeklärte Begriff des Schönen.[43] Aber die dazu gehörige sinnliche Erkenntnis fällt teilweise aus dem Diskurs heraus, ihre Einheit ist nicht mehr zu erkennen und zu erklären. Jenes Verhältnis der Teile zum Ganzen, welches die Aufklärung noch als Maß, Zweck, Ordnung, Harmonie, Simplizität, Verhältnis der Proportionen usw. angeben konnte,[44] ist unaussprechlich geworden, »geheim«, wie das Integral in Shakespeares Werken.

Damit treten neue Qualitäten auf: kraftvoll, prozesshaft, widerspruchsvoll. Kraftvoll ist die himmlisch-irdische Freude, »den Riesengeist unsrer ältern Brüder, in ihren Werken zu umfassen«, in der Erkenntnis des Übergroßen selber übergroß zu werden.[45] Die Wahrnehmung verschwistert sich mit dem Selbstgefühl in einer Art von energetischer Rückkopplung, wenn »meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen.« Prozesshaft ist die Wahrnehmung an das Vergehen der Zeit gebunden. Die Abenddämmerung bringt Integration, Erholung für »mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug [...], wenn durch sie die unzähligen Theile, zu ganzen Massen schmolzen«. Im Morgenduft dagegen werden eher analytisch »die großen, harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt; wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen«. Und nun kann der Betrachter

[42] Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Bd. I: A bis J. Leipzig 1771, S. 489.

[43] Norbert Rath: [Art.] Schöne (das). In: Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. VIII. Darmstadt 1992, Sp. 1369 ff.

[44] Vgl. Laugier, Neue Anmerkungen über die Baukunst, S. 2: »Ein Baumeister, der seinen Werken gute Verhältnisse zu geben suchet [...] muß alles wohl überlegen, und die Theile unter einander vergleichen, damit er ein richtiges Ganzes, eine schöne Verbindung und eine angenehm ins Auge fallende Uebereinstimmung herausbringe.« Aber auch Herder noch wiederholt die zeitüblichen Begriffe in seinem (unpublizierten) *Vierten kritischen Wäldchen* (1769), wo er einen Jüngling anweist, wie Baukunst zu sehen wäre. Vgl. Wolf, Streitbare Ästhetik, S. 158 ff.

[45] Ähnlich in der *Rede zum Schäkespears Tag*: »Ich erkannte, ich fühlte auf's lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert«. Der junge Goethe, Bd. II, S. 361 f.

die Widersprüche wahrnehmen und begrüßen:[46] die großen Massen und die kleinen Teile, Verankerung und Leichtigkeit, Masse und Luft – »wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit.« Diese disparate Mannigfaltigkeit des Bauwerks schließt sich nicht zu einem Kunsturteil zusammen, sondern verharrt im Staunen, und im Staunen erschließt sich die Gestalt.[47]

Nach Glenn W. Most orientiert sich die antike Philosophie des Schönen am begehrten menschlichen Körper, die moderne Philosophie des Schönen dagegen am bewunderten Kunstwerk.[48] Der Gestaltbegriff nun befreit das Kunstwerk vom Vorgriff der Vollkommenheit. Wenn alles Gestalt ist, »und alles zweckend zum Ganzen«, so muss man eben das Ganze erforschen unter der Maßgabe, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile.[49] Dazu braucht es ebenso das ›forschende Schauen‹, das anstrengend ist und müde macht, wie die Hingabe an den Gesamteindruck. Beobachtung unter dem Morgenlicht und Resonanz in der Dämmerung werden sich wechselseitig bereichern. Später ist dann, etwas abstrakter, die Rede von den Verhältnissen, »die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann«. Was die Schulphilosophie sinnliche Erkenntnis genannt hat (*cognitio sensitiva*),[50] wird hier in ihrer Polarität entfaltet. Im Wechselspiel von Fühlen und Beweisen erhält die ›Einheit in der Mannigfaltigkeit‹ eine ganz neue Dimension – den Reiz der Hermeneutik.[51] Ein hermeneutischer Kreislauf zwischen den Teilen

---

[46] So auch Jens Bisky: Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée. Weimar 2000, S. 40.

[47] Vgl. Annette Simonis: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 20 ff.

[48] Glenn W. Most: [Art.] Schöne (das). In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. VIII, Sp. 1343.

[49] Vgl. Aristoteles: Metaphysik VII 1041 b: »Da nun dasjenige, was aus etwas in der Weise zusammengesetzt ist, daß das Ganze Eines ist, sich nicht wie ein Haufen verhält, sondern wie die Silbe – die Silbe aber ist nicht identisch mit ihren Buchstaben, und die Silbe ›BA‹ ist auch nicht identisch mit dem ›B‹ und dem ›A‹ [...] so ist folglich die Silbe etwas Bestimmtes, nicht nur die Buchstaben, der Vokal und der Konsonant, sondern noch etwas weiteres.« Aristoteles: Metaphysik. Bücher VII und VIII. Aus dem Griechischen von Wolfgang Detel unter Mitarbeit von Jula Wildberger. Kommentar W. D. Frankfurt a. M. 2009, S. 107.

[50] Alexander Gottlieb Baumgarten: Aesthetica. Frankfurt a. d. O. 1750/58.

[51] Den hermeneutischen Zirkel entwickelt Schleiermacher bekanntlich nicht phänomenologisch, sondern linguistisch: »Denn wie das Wort im Saz ein einzelnes ist und ein Theil, so auch der Saz im größeren Zusammenhang der Rede [...] d. h. jede Gliederung von Säzen, sei sie nun größer oder kleiner, kann nur richtig verstanden werden aus dem Ganzen welchem sie angehört. Und wie nun jedes kleinere so durch ein größeres, das selbst wieder ein kleineres ist, bedingt wird: so folgt offenbar, daß auch das Einzelne nur vollkommen verstanden werden kann durch das Ganze«. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Her-

und dem Ganzen strukturiert auch die Wahrnehmung des Münsters. Und zugleich ist die Wahrnehmung überreich an Gefühl; indem Gestalten die Wahrnehmung homogenisieren, erwecken sie zugleich Gefühle, angenehme wie unangenehme.

Auf dem Höhepunkt verdichtet sich die teilnehmende Wahrnehmung des Betrachters zu einem Akt der Kommunikation.[52] In der Mitte des zweiten Abschnitts, im Herzstück der eigenwilligen Eloge, beginnt das Münster selbst zu sprechen. Vielmehr, es »offenbarte sich mir, in leisen Ahndungen, der Genius des großen Werkmeisters« und weist auf das hin, was an der Westfassade zu sehen ist – und was nicht:

> [...] das all war nothwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düstern erhabnen Oeffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens da zu stehn scheinen. In ihre kühne schlanke Gestalt hab ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beyden Thürme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig da steht, ohne den fünfgethürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten. Und so schied er von mir, und ich versank in theilnehmende Traurigkeit.

Gerade das unvollendete Werk gibt zu erkennen, dass es auf einer Organisation zum Ganzen beruht, dass es, alles andere als regellos, nach internen Regeln komponiert ist.[53] In *Dichtung und Wahrheit* berichtet Goethe von einem Gespräch über das Münster, bei dem er beklagte, dass auch der eine Turm »nicht ganz ausgeführt« sei, »es hätten darauf noch vier leichte Turmspitzen gesollt, sowie eine höhere auf die Mitte«. Und wer hat ihm das gesagt? »›Der Turm selbst‹, versetzte ich. ›Ich habe ihn so lange und aufmerksam betrachtet, und ihm so viel Neigung erwiesen, daß er sich zuletzt entschloß, mir dieses offenbare Geheimnis zu gestehn.‹«[54] Dass Münster und Turm

---

meneutik. Nach den Handschriften hg. von Heinz Kimmerle. Heidelberg 1959, S. 142 und 143 f. (»Die Akademierede von 1829«)

[52] Auf der Intensivierung der Kommunikation besteht auch Dorothea E. von Mücke: Beyond the Paradigm of Representation: Goethe on Architecture. In: Grey Room 35 (2009), S. 6–27.

[53] Im 20. Jahrhundert wird Niklas Luhmann sagen, dass jedes Kunstwerk sein eigenes Programm sei. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995, bes. S. 318 ff.

[54] HA IX, S. 499 (Ende des 11. Buchs). Vgl. dazu die Fotos bei Beutler, Von deutscher Baukunst, S. 48 f. Tatsächlich bekommt Goethe die Originalrisse zu sehen mit ›dem fünfgetürmten Hauptschmuck‹, den er sich auf Ölpapier durchzeichnet. Laugier lobt den Münsterturm über alles, was manche Kommentatoren in Goethes Text vermisst haben. Vgl. Marc-Antoine Laugier: Das Manifest des Klassizismus. Nach dem Originaltitel: Essai sur l'architecture (1753). Übersetzt und mit Anmerkungen von Hanna Böck. Einleitung von Wolfgang Herrmann, Nachwort von Beat Wyss. Zürich, München 1989: »Ich glaube,

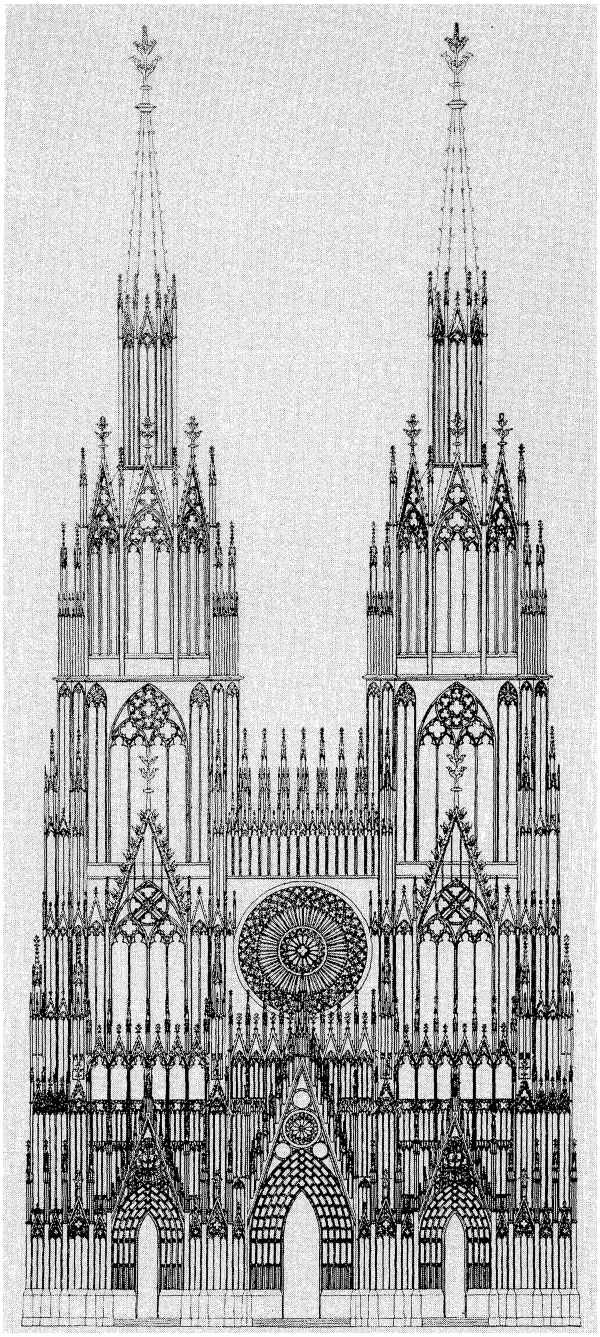

Abb. 1: Straßburger Münster, Umzeichnung nach Riss B, um 1274 (Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre Dame; Foto Marburg)

zu sprechen beginnen, ist mehr als die rhetorische Figur der Prosopopöie. Das Kunstwerk kann ein redender Gegenstand sein, wenn Kunst primär als Ausdruck verstanden wird, Ausdruck von jemandem und von etwas.[55]

Im DRITTEN ABSCHNITT (S. 371–373) wird das Gespräch mit dem Genius generalisiert: zunächst in der historischen, sodann in der philosophischen Reflexion.[56] Wie schon die Wendung vom »Riesengeist unsrer ältern Brüder« andeutete, hat auch Meister Erwin eine größere Verwandtschaft, eine Umwelt eigentlich oder ein Milieu. Und diese Umwelt sind ›wir Deutschen‹. Dabei treten mindestens drei Dimensionen hervor: eine lokalpatriotische, eine historisierende, eine aufklärungsgeschichtliche. Da ist einmal Straßburg, die alte deutsche Reichsstadt, die seit 1681 französisch regiert wurde, wo also zwei Kulturen rivalisierend zusammenlebten, die katholischen französischen Beamten mit ihren Familien, die alten protestantischen Straßburger Honoratioren mit ihrer berühmten Universität.[57] Also darf man den französischen Kulturhelden auch einen deutschen gegenüberstellen, zumal an diesem Ort, wo alles deutsch wird, wenn man zurück ins Mittelalter geht. Die Rückbesinnung, das ist die historisierende Dimension, reicht im Grunde aber nur bis in die Zeit um 1500, zu Geiler von Kaysersberg und Luther, zu Albrecht Dürer und Hans Sachs. Dort findet sich eine Art Widerlager für die Bewegung ›Fort aus der schlechten Gegenwart und hin zu unserer Nationalkultur‹. Die Entstehung (standesübergreifender) Nationalkulturen aus der Aufklärung ist von deutschen Historikern nachhaltig unterschätzt worden. Ähnlich wie in Frankreich *le culte des grands hommes* zur Förderung des Nationalbewusstseins dient, wirbt man in Deutschland seit 1767 eifrig für ein Nationaltheater.[58] In diesen drei Dimensionen ist auch die nationale Aneignung Erwins von Steinbach zu verstehen: »das ist deutsche Baukunst, unsre Baukunst«.

---

daß kein Architekt jemals etwas geschaffen hat, was so kühn ausgedacht, so gekonnt geplant und dann so vollendet ausgeführt wurde. In diesem einzigen Werk steckt mehr Kunst und Genie als in allen Herrlichkeiten, die wir anderswo sehen.« (S. 161) Es leuchtet aber ein, dass Goethe dieses Lob weder wiederholen noch widerlegen wollte.

55 Hier dürfte man an den Einfluss von Herder denken, der die rhetorische Trennung von Gedanke (*inventio*) und Ausdruck (*elocutio*) mit dem Konzept des ›Ganzen‹ aufzuheben sucht. Vgl. Heinrich Bosse: Der Autor als abwesender Redner. In: ders.: Bildungsrevolution 1770–1830. Hg. mit einem Gespräch von Nacim Ghanbari. Heidelberg 2012, S. 237–249.

56 Vgl. Encyclopédie, Bd. V, S. 526.

57 Vgl. z. B. Ingeborg Streitberger: Der Königliche Prätor von Straßburg 1685–1789. Freie Stadt im absoluten Staat. Wiesbaden 1961.

58 Denis Diderot ist dessen Pate, seit er aus den nationalen Verschiedenheiten schloss: »Ein jedes Volk muß also Schauspiele, aber seine eigenen Schauspiele haben.« Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing (1760). Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller. Stuttgart 1986, S. 370.

Wie die Bezeichnung ›got(h)isch‹ erstens ein Kollektiv meint, zweitens einen Zeitraum und drittens einen negativen Wertbegriff, so funktioniert auch in der Umkehrung der Gegenbegriff ›deutsch‹: wir – früher – positiv. Mit der Anrufung »heiliger *Erwin*« kommt eine Entrüstung (*indignatio*) ins Spiel, die Erwins Werk nicht mehr ›gothisch‹ verkleinert haben will, und auch von der Baugeschichte des Mittelalters nichts hören, was »der deutsche Kunstgelehrte« auskramen könnte.[59] Sondern loben will, vor und mit einer Gemeinde: »wir [...] treten anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente, in Ein lebendiges Ganze zusammen schuf.« Aus dem Wir heraus wird ein Einzelner aufgefordert, nicht nur zu genießen, sondern auch zu erkennen: »Und du, mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit [...], komm, genieße und schaue.« Wenn er nicht die Ausdauer bezeigt, die Schönheit des Münsters zu erkennen, hat er die Probe nicht bestanden und kann weiterfahren nach Paris. Das ist eine seltsame doppelte Probe, ein Test der Deutschheit und nicht so sehr des Kunstverstandes als der Kunstbereitschaft. Die Probe verlangt angesichts eines Meisterwerks, die eigene Wahrnehmung neu zu entwickeln, erworbene Kriterien (des Geschmacks) aufzugeben und ein persönliches Urteil zu wagen. Daher verlässt der Redner seine imaginäre Kanzel und stellt sich zu demjenigen Zuhörer, der unsicher ist, was er fühlen, denken, glauben soll,[60] um ihm direkt zu sagen, was wahr ist.

> Aber zu dir, theurer Jüngling, gesell ich mich, der du bewegt dastehst, und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schiltst, daß ich da Schönheit sehe, wo du nur Stärke und Rauheit siehst. [...] Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seyen entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist

[59] Johann Georg Sulzer (1720–1779) aus Winterthur, Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften, galt als Bildungsexperte am Hof Friedrichs II. Er schrieb seine zweibändige *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771/1774) ausdrücklich, um den Status der Künstler anzuheben: die Künste dienen nicht zum Zeitvertreib und zur Belustigung, sondern, indem sie das Leben verschönern, zur Ausbreitung des guten Geschmacks und zur sittlichen Kultur (Vorrede). Dabei betont Sulzer, er schreibe weder als Kunstliebhaber noch als Gelehrter, sondern als »Philosoph«, der die menschliche Glückseligkeit befördern wolle (ebd., S. VI und IX). Goethe greift in der Folge das Stichwort auf, um ihn sozial zu kränken – als »Bürger« und »Handwerker«.

[60] So ähnlich beschreibt Goethe selbst seinen ersten Eindruck in *Dichtung und Wahrheit* (1812): »[...] aber was ich mir weder das erstemal noch in der nächsten Zeit ganz deutlich machen konnte, war, daß ich dieses Wunderwerk als ein Ungeheures gewahrte, das mich hätte erschrecken müssen, wenn es mir nicht zugleich als ein Geregeltes faßlich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre. Ich beschäftigte mich doch keineswegs, diesem Widerspruch nachzudenken, sondern ließ ein so erstaunliches Denkmal durch seine Gegenwart ruhig auf mich fortwirken.« HA IX, S. 357 f.

nicht wahr! Denn in dem Sinne, darin es wahr seyn könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph.

Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch, so wahre, große Kunst, ja, oft wahrer und größer, als die Schöne selbst.

Das ist das neue, das überraschend neue Dogma der Kunst. Alle die schönen Künste, die Johann Georg Sulzer als Philosoph unter einem Dach versammelt hatte: Musik, Tanzkunst, Baukunst, Bildhauerkunst, Malerei, Steinschneiderkunst, alle redenden und zeichnenden Künste ohnehin – sie werden zu einem majestätischen *ens* abstrahiert, ›Die Kunst‹.[61] Und zwar im Namen der Philosophie. Die bisherigen Angebote zur Philosophie des Schönen oder auch des Erhabenen werden relativiert, sie können nur noch Teilantworten geben für die geänderte Fragestellung.[62] Die neue Ausdrucksästhetik fragt nicht mehr zuerst, wo es, in Kunst und Natur, das Schöne gibt und wie man es erkennen könne. Sie fragt zuerst nach dem Menschen und seiner Kreativität.

Zwei Gedankenschritte erläutern den Umsturz. Der erste führt in die Anthropologie: die formschaffende (bildende) Natur des Menschen wird tätig, sowie seine Existenz gesichert ist. Dann »greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff ihm seinen Geist einzuhauchen«; wie Prometheus schafft der Mensch Formen, die auf ihn zurückverweisen, und wie der Gott des Alten Testaments belebt er die Materie, die er geformt hat. Er greift in die Welt ein, um *sich* auszudrücken. Durch Masken, Federschmuck, Tätowierung oder Kriegsbemalung schafft auch der unzivilisierte Mensch einen Ausdruck seiner selbst. Das heißt, der Anfang der Kunst ist nicht, wie man gelehrt hat, in der Nachahmung der menschlichen Gestalt zu suchen,[63]

[61] Reinhart Koselleck hat, namentlich für den Begriff der Geschichte, auf »die große Zeit der Singularisierungen« am Ende des 18. Jahrhunderts hingewiesen. Vgl. ders.: Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte [1967]. In: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M. 1979, S. 38–66, hier S. 54. Nicht weniger wichtig sind aber auch die Singularbildungen zu ›Kunst‹ und ›Wissenschaft‹. Wir neigen dazu, *Von deutscher Baukunst* für den Gründungstext zu halten, der in den modernen Umgang mit dem Begriff ›Kunst‹ einweist, und zwar am Grenzfall der Architektur.

[62] Zur Ergänzung des Schönen wurde vielfach der Begriff des Erhabenen herangezogen. Vgl. z. B. Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart, Weimar 1993; Sebastian Kaufmann: »Und so modelt der Wilde [...] eine Cocos, seine Federn, und seinen Körper«. Die Verschränkung von völkerkundlicher Anthropologie und Genieästhetik in Goethes Aufsatz »Von deutscher Baukunst« (1772). In: Goethe-Jahrbuch 130 (2013), S. 156–173; kritisch zur Binarität dieser Begriffe Wolf, Streitbare Ästhetik, S. 231 ff. Von den üblichen Schlagworten (Schöpfungsästhetik, Genieästhetik o. ä.) wollen wir hier Abstand nehmen.

[63] Vgl. Johann Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums [1764]. Reprint Baden-Baden, Strasbourg 1966, S. 4: »Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren

sondern in der Umgestaltung seiner eigenen menschlichen Gestalt: »Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben, seine Cocos, seine Federn, und seinen Körper.«[64] Dieser primitive Ursprung der Kunst *diskonfirmiert* alle Kunst, die »Schule und Principium« geworden ist.[65] Doch inwiefern ist die Gestaltung »aus den willkürlichsten Formen« eigentlich Kunst? Ist sie nicht einfach Arbeit, bloße Verschönerung? Nein. Die »Bildnerey« der Wilden sagt etwas aus über ihre Schöpfer, »sie wird ohne Gestaltsverhältniß zusammenstimmen, denn Eine Empfindung schuf sie zum karackteristischen Ganzen.« Die Einheit der Empfindung im Schaffensakt garantiert, dass das Werk ein Ganzes ist.[66] Wenn der Urheber die Einheit seiner Empfindung an das Werk abgibt, d. h. sie auszudrücken vermag, entsteht die wahre, die charakteristische Kunst.

Der zweite Gedankenschritt führt weiter in die Schaffenspsychologie und Schaffensmystik. Die eine Empfindung, um die es geht, ist das (erotische) Verlangen nach Beglückung durch Schönheit.[67] Als psychologische Gegebenheit kann und muss sie kulturell völlig verschieden auftreten, sie mag »aus rauher Wildheit, oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden«. Als zielgerichtete Energie oder, mit einem Wort, als Begehren kennt sie andererseits notwendig »unzählige Grade« und Gradationen, die der Sprecher als immer intensivere Annäherung an die ewige Schönheit aufeinander häuft bis zur Identifikation, bis schließlich gar »diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu seyn scheint, [...] daß er nichts aus sich wirkt als sie, desto glücklicher ist der Künstler«. Und wenn der Künstler sich mit seinem Schaffen selbst ausgedrückt, selbst beglückt, selbst verherrlicht hat, »stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes«. In dieser Schaffensmystik sind der Baumeister und seine Kirche, Urheber und Werk, untrennbar. Und doch muss man sich beiden gegenüber unterschiedlich verhalten. Der Schöpfer als Christos (der Gesalbte) verdient

---

vorgestellet, was ein Mensch ist [...]. / Die Kunst hat mit der einfältigsten Gestaltung, und vermuthlich mit einer Art von Bildhauerey angefangen«. Bildhauerei und Malerei gelangen bei den Griechen eher zur Vollkommenheit als die Baukunst, »denn diese hat mehr Idealisches als jene, weil sie keine Nachahmung von etwas wirklichem hat seyn können« (S. 137f). Insofern ist es sinnvoll, das Ende der Nachahmung bei einem Bauwerk beginnen zu lassen.

[64] Cocos = Kokosnüsse.

[65] Der Ursprung ist der Ort der Freiheit. Deshalb ist es für Herder und Goethe so wichtig, ihn auch in der Gegenwart wiederfinden zu können. Vgl. z. B. Goethes Brief an Anna Louise Dürbach (die Karschin) vom 17. August 1775: »Schicken Sie mir doch auch manchmal was aus dem Stegreife, mir ist alles lieb u. werth was treu u. starck aus dem Herzen kommt, mag's übrigens aussehn wie ein Igel oder wie ein Amor.« Der junge Goethe, Bd. I, S. 696.

[66] Etwas preziöser formuliert mit Simonis, Gestalttheorie, S. 30: die Gestaltdebatte bezieht sich auf ein »Anthropologicum«.

[67] Wellbery, Kunst – Zeugung – Geburt, S. 22 ff.

Anbetung – das geschaffene Werk verdient Wahrnehmung und sogar historische Erkenntnis: »tretet hin, und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, würkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi.« Die historische Erkenntnis ruft den Kontext auf, das Mittelalter, die Bauweise von »allen älteren Kirchen meiner Stadt [Straßburg]« – das Gesetz der Eloge verlangt, den historischen Kontext nur als Bedingung des Einmaligen zu sehen.

Der VIERTE und abschließende ABSCHNITT (S. 373–375) wendet sich, wie es der Eloge angemessen ist, der Gegenwart zu. Zur Debatte steht dabei nicht mehr das Verhältnis zwischen Urheber und Werk, sondern das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum. Abgefertigt werden die Mitkünstler als verhasste »geschminkte Puppenmahler« und die zugehörigen Kenner, zumal wenn sie, wie die Franzosen, antike und moderne Architektur zu vereinigen hoffen und in diesem Sinne die Kirche *Ste.Marie Madeleine* in Paris (seit 1764) konstruieren.[68] Aber auch die wahren Kenner haben hier nichts mehr zu suchen: »Und ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward, und nunmehr herabtretet, zu verkünden eure Seeligkeit, ihr schadet dem Genius.« Der Künstler, heißt das, ermächtigt sich selbst, er will und braucht keinen Publikumsbezug, gar keinen.[69] Wie Erwin von Steinbach von allen historischen Kontexten befreit ist, so jeder autonome Genius heute, »weil ihr Pädagogen ihm nimmer den mannigfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Maas seiner Kräfte zu handeln und zu genießen.« Dass der soziale Kontext der Freunde, Kenner, Liebhaber und Unterstützer als ›pädagogisch‹ abgewertet wird, überrascht.[70] Wer bleibt dann noch nach? Gibt es wirklich keinen Adressaten der Kunst? Doch, den künftigen Künstler als Knaben, der noch

[68] Adressat ist wiederum Marc-Antoine Laugier, der in seinem *Essai sur l'architecture* dafür plädiert hatte, antike Säulenordnungen und gotische Hochschiffigkeit durch zweistöckige Kolonnaden miteinander zu verbinden. Laugier, Manifest des Klassizismus, S. 144 f. Über die *Madeleine* vgl. Laugier, Neue Anmerkungen, 1. Anhang, S. 278 ff.

[69] Ebenso in der Rezension von Sulzers Schrift *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung* (1772): »Denn um den Künstler allein ists zu thun, daß der keine Seeligkeit des Lebens fühlt als in seiner Kunst, daß in sein Instrument versunken, er mit allen seinen Empfindungen und Kräften da lebt. Am gaffenden Publikum, ob das, wenns ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warums gaffte, oder nicht, was liegt an dem?« Der junge Goethe, Bd. II, S. 415.

[70] Für diesen Passus möchten wir eine biographische Interpretation vorschlagen: er könnte im Verhältnis zu Goethes poetischen Lehrern, namentlich Behrisch in Leipzig und Herder in Straßburg, eine Geste der Abwehr und Befreiung darstellen. Wie spannungsreich die Lehrer- und Freundschaftsverhältnisse des Sturm und Drang waren, zeigt Hans Graubner: Freundschaft als Konkurrenz im Sturm und Drang. Herder – Hamann. Goethe – Herder. In: Jan Cölln/Annegret Middeke (Hg.): Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende.

gar nicht fertig, sondern erst in Entwicklung begriffen ist, der auch im Sinne des Auftakts der Eloge an das begonnene Werk anschließen könnte: »Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit in allen Gestalten zu üben.« In einer weitgespannten Apostrophe wird der Lobredner Erwins zum Lobredner eines künftigen Künstlers, die Entwicklung des jungen Genies voraussagend oder begleitend. Das »Schema einer Biographie« umfasst die Begabung für Eindruck und Ausdruck, den »jauchzenden Menschengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung«, wenn Begierden und Leiden seinen Pinsel belebt haben werden, und sie gipfelt am Ende in der Apotheose.

Gibt es denn ein Ende? Der Shakespeare-Essay hatte ›die Hoffnung zu bleiben‹ in die Hoffnung auf das bleibende Werk verschoben (das Werk bleibt, der Urheber stirbt). In diesem Text geht es nur noch um die Fortdauer von Künstlerschaft. Die Eloge schließt mit einem Gebet an die himmlische Schönheit (Venus Urania):

> Wenn [...] du gestrebt und gelitten genug hast, und genug genossen, und satt bist irrdischer Schönheit, und werth bist auszuruhen in dem Arme der Göttinn, werth an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebahr; nimm ihn auf, himmlische Schönheit, du Mittlerinn zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit er die Seeligkeit der Götter auf die Erde.[71]

Erbeten wird kein neuer Erlöser, wie man gemeint hat.[72] Erbeten wird ein Tod, der kein Tod ist, weil er in einem Medium aufgeht, der Vermittlung zwischen Menschen und Göttern, irdischer Schönheit und himmlischer Schönheit. Erbeten wird, dass die Seligkeit der Götter nicht aufhören möge, ›communicabel‹ zu sein, indem der Funke der kreativen Energie immer wieder überspringt, an das Publikum der künftigen Künstler sozusagen.[73] In

---

Paarkonstellationen in Sprache, Literatur und Kultur. Festschrift für Helmut Göbel und Ludger Grenzmann zum 75. Geburtstag. Göttingen 2014, S. 215–244.

[71] Der Halbgott Hercules, gezeugt von Jupiter mit der Fürstin Alkmene, verbrennt sich selbst, um die Qualen des Nessushemdes zu beenden, wird in den Olymp entrückt und dort von Juno, der Göttermutter, die ihn bei Lebzeiten verfolgt hatte, wiedergeboren. Vgl. Benjamin Hederich: Gründliches mythologisches Lexikon [1770]. Reprint Darmstadt 1996, Sp. 1253: »So bald er in den Himmel gekommen, soll Jupiter die Juno beredet haben, ihn zu ihrem Sohne anzunehmen, da sie sich denn ins Bette geleget, und den Herkules an ihren Leibe gedruckt, und sodann unter ihren Kleidern wieder auf die Erde niedergelassen, welches heißen sollen, als ob sie ihn selbst geboren.«

[72] Karl Eibl: »... Mehr als Prometheus...«. Anmerkung zu Goethes »Baukunst«-Aufsatz. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 25 (1981), S. 238–248.

[73] Das Modell der Elektrizität verwendet Goethe beispielsweise im Brief an Friederike Oeser vom 12. Februar 1769: »Freudigkeit der Seele, und Heroismus ist so communicabel wie die Elecktricität, und Sie haben so viel davon, als die Elecktrische Maschine Feuerfuncken

der gottgegebenen Wiederkehr menschlicher Schöpferkraft kann der Funke des Prometheus überboten werden.

Der Lobredner, der so ichbetont begonnen hatte, ist aus seiner Rede verschwunden. Und auch sein Gegenstand, Erwin von Steinbach, den er aus dem leeren Grab hergerufen hatte, ist verschwunden. Auch vom Werk ist nicht mehr die Rede, an dem sich »die unwiderstehliche Macht des Ganzen« entfaltet hatte und mit ihm das Konzept, dass ›bilden‹ soviel heißt wie ›Ganzheiten (als Gestalt) hervorzubringen‹. Keine Wahrheiten, keine Gegner der Wahrheit mehr. Stattdessen das Schema einer Künstlerbiographie, damit das Anfangsthema, die Vermittlung von Erde und Himmel im künstlerischen Schaffen, annähernd so erzählt werden könnte, dass sie einer Seligpreisung nahekommt. Was nicht zu haben ist, ohne an den Tod zu denken.

in sich enthält.« Der junge Goethe, Bd. I, S. 624. – Der Suche nach den Elementarteilchen kreativer Energie im Zeichen des Kulturbringers Prometheus hat sich 2010 im Ruhrgebiet eine Sommeruniversität gewidmet: Klaus Leggewie/Ursula Renner/Peter Risthaus (Hg.): Prometheische Kultur. Wo kommen unsere Energien her? München 2013.

# Konformieren

## Festschrift für Michael Niehaus

Herausgegeben von
Jessica Güsken, Christian Lück, Wim Peeters
und Peter Risthaus

SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2019

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2019 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
http://www.synchron-publishers.com
Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Dorothea Hein, Berlin
unter Verwendung der Grafik *Im Museum II* von Xanthippe Paschalidou
Satz: Christian Lück, Bochum
Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Printed in Germany
ISBN 978-3-947960-02-6

# Inhalt

Vorwort . . . . . 9

**Literaturen**

Peter Friedrich
Narren und Märtyrer. Konformität und Klugheit in Christian Weises Trauerspiel *Masaniello* (1682) . . . . . 17

Heinrich Bosse / Ursula Renner
Goethes wilde Eloge. *Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773* . . . . . 43

Maximilian Bergengruen
»Machtwort[e]«. »Schlichtes Rechttun« als »Grundsatz« des Erzählens bei Heinrich von Kleist (Kohlhaas, Erdbeben, Findling) . . . . . 67

Horst Gruner
Gestank der Konformität. Industrialisierung, Umweltverschmutzung und Phantasie in Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle* . . . . . 97

Wim Peeters
Mit Erfolg konformieren. *König »Erfolg«* (1899) von Anton von Perfall . . . . . 121

Peter Risthaus
Konformierte Weltseele. Karl Mays Produktion des *Edelmenschen* . . 141

Jessica Güsken
»Yes, Sir«. Konformieren, Verschwinden und Erzählen in B. Travens *Das Totenschiff* . . . . . 161

Claudia Öhlschläger
Geschichtsbetrachtung jenseits der Norm. Städte- und Reisefeuilletons von Franz Hessel, Joseph Roth und Siegfried Kracauer als politische Reflexionsräume und kleine Bildarchive historischen Wissens . . . . 183

Pierre Mattern
»… this deep house …«. Anerkennung und Drachenzähmung in J.R.R. Tolkiens *Farmer Giles of Ham* . . . . . 201

## Filme

Irina Gradinari
›Eine unmögliche Wahl‹. Sowjetischer Konformismus durch das Prisma der Genretheorie betrachtet . . . . . 223

Nils Jablonski
Kopfkino. Mediale Transgression und visuelle Synchronisation: Das Konformieren des Imaginären im Film . . . . . 245

## Theorien

Rüdiger Campe
Verfahren in der zweiten Natur. Pascal über die Gewohnheit . . . . . 275

Johannes F. Lehmann
›Die Verhältnisse haben sich nun mal geändert‹. Zeit als Konformierer . . . . . 287

Armin Schäfer
Figur mit Umgebung . . . . . 299

Manfred Schneider
»Die Überlieferung dem Konformismus abgewinnen«. Walter Benjamins absoluter Komparativ und das neue Barbarentum . . . . . 325

Uwe C. Steiner
Partituren des Nonkonformismus. Michel Foucaults neoliberale Wende . . . . . 341

Mirna Zeman
Nasen von Format. Zu Mode(n) und Konformität . . . . . 361

## Maschinen

Christian Lück
Delinquenz lernen. Zum KI-Verfahren *case-based reasoning* und seiner Anwendung im Recht . . . . . 379

Stefan Rieger
Maschinenkonformismus . . . . . 401

## Andere Enden

Xanthippe Paschalidou
Im Museum . . . . . 419

Wolfgang Tietze
Ankünftig, repeat . . . . . 423

Über die Autorinnen und Autoren . . . . . 425