

HUBERTUS GÜNTHER (ZÜRICH)

## Goethes Begegnung mit Palladio

### Zusammenfassung

Goethe begegnete Palladio bzw. dessen Werken im Herbst 1786 zu Beginn seiner Italienreise, erst in Vicenza, dem Hauptort von Palladios Wirken, anschließend in Venedig. Am 3. September 1786 um drei Uhr nachts fuhr er mit der Postkutsche von Karlsbad in Richtung Brenner ab. Von da ging es über Verona, Vicenza und Padua nach Venedig. In Vicenza, blieb er vier Tage (19.–22. Sept.), in Venedig war der erste lange Aufenthalt. Die Reise führte dann bis nach Neapel und Kampanien. Das Hauptziel war Rom. Anfangs plante Goethe, nur einige Monate in Italien zu bleiben. Am Ende wurden es fast zwei Jahre. Über die Hälfte der Zeit verbrachte er in Rom. Goethe hat seine Erlebnisse und Gedanken während der Reise in Notizen festgehalten, die er von Tag zu Tag an Charlotte von Stein zum Redigieren schickte<sup>1</sup>. Er publizierte die Notizen in überarbeiteter Fassung erst ca. dreißig Jahre später, 1816/17, nachdem er in der Arbeit an seiner Autobiografie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* stecken geblieben war, als deren zweiten Teil<sup>2</sup>.

<1>

Goethe bereitete den Urlaub im Geheimen vor. Niemand sollte wissen, dass er sich absetzte und wohin es ging. Lange Zeit hatten selbst seine Mutter und seine engsten Freunde keine Nachricht von ihm. Anfangs reiste Goethe unter falschem Namen, er wollte nicht erkannt werden, er wollte Italien ungestört genießen. Inzwischen war er hoch berühmt als Schriftsteller und nahm eine prominente gesellschaftliche Stellung ein. *Goetz von Berlichingen* (1773–74) und *Die Leiden des jungen Werther* (1774) hatten seinen literarischen Erfolg begründet. Im Dienst des Herzogs von Weimar war er zum Mitglied des Geheimen Rates aufgestiegen und nahm weitere Ämter wahr (Wege- und Wasserbau, Kriegskommission, Finanzen u.a.). 1782 war er in den Adelsstand erhoben worden. Damals schrieb Herder von ihm, er sei nicht nur allmächtiger Minister, sondern »dazu auch directeur des plaisirs, Hofpoet, Verfasser von schönen Festivitäten, Hofopern, Balletts, Redoutenaufzügen« usw., kurz das »Faktotum« des Weimarer Hofes.

<2>

Allbekannt ist die erlesene literarische Szene, die der junge Herzog Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach und seine Mutter Anna Amalia in Weimar aufgebaut hatten. Zu dem Musenhof gehörten neben Goethe Herder, Wieland, später auch Schiller. Zu wenig

bekannt ist die enge Beziehung zwischen den Höfen von Weimar und Dessau. Die beiden Höfe ergänzten sich. Während die Politik in Weimar recht konventionell blieb, war Fürst Franz von Anhalt-Dessau ein wahres Muster der Aufklärung. Seine humane und effiziente Staatsverwaltung orientierte sich am englischen Liberalismus und an der eidgenössischen Kultur. Während die Weimarer Bauten in der Zeit vor Goethes Italien-Reise dem konventionellen Rokoko verhaftet blieben, machte Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf damals das Fürstentum Dessau zu einem Zentrum der modernen Architektur<sup>3</sup>. Karl August und Goethe besuchten Dessau oft, umgekehrt kamen Franz und Erdmannsdorff gern nach Weimar. Goethe hat Franz trotz unterschiedlicher Geisteshaltung als einen »in jeder Hinsicht trefflichen Fürsten« gewürdigt<sup>4</sup>. Unter den Büsten der geistigen Väter von Weimar, die wohl Goethe in der Anna Amalia-Bibliothek aufstellen ließ, sind auch Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff vertreten.

<3>

Bildungsreisen wie diejenige Goethes nach Italien gehörten seinerzeit zur Kultur der vornehmen Gesellschaft. Etwa 230 von ihnen sind zwischen 1750–1800 nachweisbar<sup>5</sup>. Oft standen sie schon im Rahmen der Ausbildung von jungen Leuten, so etwa bei Franz von Anhalt-Dessau. Goethes Vater Johann Caspar reiste ebenfalls zwei Jahre durch Italien (30.12.1739–Herbst 1741). Man brauchte auch nicht Schriftsteller zu sein, um Berichte über die Reisen abzufassen. Erdmannsdorff etwa hielt fest, was er auf einer Reise nach Italien mit seinem Fürsten erlebte (1765–67)<sup>6</sup>. Johann Caspar Goethe notierte seine Erlebnisse in Italien ebenfalls und baute die Notizen, ähnlich wie später sein Sohn, nachträglich, 1752–71, mit Hilfe des gewichtigen neuen Reiseführers von Johann Georg Keyßler (1740/41, 2. vermehrte Ed. 1751) zu einem geschlossenen Bericht aus<sup>7</sup>.

<4>

Die großen Reiseführer des 18. Jahrhundert berichten generell über die Beschaffenheit von Land und Leuten, über die aktuellen Verhältnisse in Politik, Wirtschaft, Technik und Lebenshaltung, über das geistige Leben, den Kunst- und Kulturbetrieb und über die Geschichte einschließlich der alten Kunst und Architektur. Beispiele dafür bilden derjenige von Keyßler und der ebenso voluminöse Italienführer von Winckelmanns Schüler Johann Jacob Volkmann, den Johann Wolfgang Goethe im Gepäck führte und in seinem Reisebericht oft zitiert (1770/71, 2. vermehrte Ed. 1777/78)<sup>8</sup>.

<5>

Mit den Ländern, die besucht wurden, verbanden sich besondere Konnotationen. Was Italien betrifft, schreibt Goethe im Bericht über seinen zweiten Aufenthalt in Rom dazu: »... in dem geistreichen und kunstliebenden Kreise unserer Herzogin Amalie war es herkömmlich, daß

Italien jederzeit als das neue Jerusalem wahrer Gebildeten betrachtet wurde und ein lebhaftes Streben dahin, wie es nur Mignon ausdrücken konnte, sich immer in Herz und Sinn erhielt« (Okt. 1787). Wer sich besonders für das politische Leben interessierte, den zog es nach England. Dahin fuhr Franz von Anhalt-Dessau zuerst, begleitet von Erdmannsdorff als Mentor (1763/64). Dort lernte er die liberale Gesellschaftsordnung und den Beginn der Industrialisierung, zudem die ungezwungene Lebensart an Stelle der gezierten Etikette des französischen Rokoko und einen neuen strengeren Architekturstil kennen. Italien machte aus dieser Warte keinen guten Eindruck. Die Nation war zerrissen in viele Staaten. Der Glanz der geistigen Erneuerung in der Renaissance war verblasst. Die reicheren Länder kauften die Kunstwerke der großen Epoche auf. Prachtige Hofhaltungen plünderten die Untertanen aus. Es wurde angeprangert, das gemeine Volk sei arm und ungebildet, wissenschaftlicher Betrieb und Literatur seien heruntergekommen. Eine Gegenüberstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse und Lebensformen in England und Italien mit diesem Tenor lieferte 1785 Johann Wilhelm von Archenholz, der in Dresden wirkte und mit Schiller in Verbindung stand<sup>9</sup>. Das Buch wurde seinerzeit viel gelesen. Es war auch in Weimar und Dessau sehr präsent. Es war Wieland gewidmet. Archenholz rühmte Anhalt-Dessau als das Land in Europa, wo, abgesehen von der Eidgenossenschaft, die meiste Freiheit im Denken und Handeln herrsche.

<6>

Goethe war nie in England. Er erwähnt das Buch von Archenholz in der *Italienischen Reise* beiläufig, hielt aber wenig von der Kritik an den italienischen Verhältnissen (22. Okt., 2. Dez. 86). Er suchte in Italien eine andere Welt. Er nahm das Land wie die meisten Italien-Reisenden seiner Zeit eher als eine Art von Arkadien wahr. Der Titel seiner *Italienischen Reise* lautete ursprünglich: *Aus meinem Leben. Zweyter Abteilung Erster / Zweyter Theil. Auch ich in Arcadien!*. Volksfeste und Zeremonien, schöne Landschaften und Kunstdenkmäler stehen allgemein im Zentrum der damaligen Berichte über Italien. So auch bei Johann Caspar Goethe. Viele Bilder aus der gleichen Zeit zeigen großartige Naturschöpfungen oder ruinöse antike Kulissen mit glücklich tanzenden Hirten (Abb. 1). Der Traum von Arkadien in Italien, den solche Bilder wiedergeben, hat sich literarisch noch in der *Corinna* der Mme. de Stael niedergeschlagen (1807). Die Sammlung des Vaters von italienischen Stichen vermittelten Goethe, wie er in *Dichtung und Wahrheit*<sup>10</sup> schildert, schon als Kind eine idealisierte Vision von Italien und wirkten später »abwesend auf seine Imagination« (Reisenotizen, 24. Sept. 1786)<sup>11</sup>. Was da arkadisch wirkte, war für Archenholz archaisch. Gelegentlich nahm Goethe allerdings die Schattenseiten wahr, und wenn er nicht auf Urlaub war, sprach er sie auch unverblümt an. Als er 1790 im Dienst seiner Herzogin Venedig besuchte, hielt er desillusioniert fest, die Fremden würden geprellt,

Redlichkeit und Ordnung fehlten, jeder sorge nur für sich selbst, und die Staatsführer hielten es ebenso<sup>12</sup>.



1 Jacob Philipp Hackert, *Ideale Landschaft mit Motiven aus der Umgebung von Tivoli*, 1775, Goethemuseum, Frankfurt am Main

<7>

Der Besuch der großen Werke bildender Kunst und Architektur war obligatorisch für Italien-Reisende. Im Mittelpunkt stand gewöhnlich die Antike. Von der bildenden Kunst der Neuzeit interessierten, als Goethe nach Italien kam, besonders die Hochrenaissance und mehr als alles andere Raffael, der damals für viele Maler das ideale Vorbild war. Goethe machte da keine Ausnahme. Die Florentiner Frührenaissance stieß auf wenig Verständnis. Goethe legte auf dem Weg nach Rom nur eine dreistündige Pause in Florenz ein. Erdmannsdorff hielt es ähnlich, so war es üblich. Brunelleschis Bauten, obwohl sie die Architektur der Neuzeit einleiteten, fanden ebenso wenig Beachtung wie die übrigen Werke der Frührenaissance. Wilhelm Heinse sprach die Florentiner Architektur wenigstens an, aber er hatte nur Kritik für sie übrig (1783)<sup>13</sup>. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Raffael ging es Bramante kaum besser, obwohl er einst als ›Leuchte und Erneuerer‹ der modernen Architektur gefeiert worden war<sup>14</sup>. Goethe geht mit keinem Wort auf ihn ein. Er berichtet, wie er in Rom S. Pietro in Montorio besuchte, um Raffaels *Transfiguration* zu sehen, aber er übergeht den Tempietto, der neben der Kirche steht, das Modell guter Architektur schlechthin für die

Renaissance (18. Nov.). Erdmannsdorff, der professionelle Architekt, verhielt sich auch darin ähnlich.

<8>

Der Architekt der Neuzeit, der das Interesse auf sich zog, war im 18. Jahrhundert Palladio. Daher machte man auf dem Weg nach Venedig gewöhnlich wie Goethe Station in Vicenza. In der Zeit, als Goethe nach Italien fuhr, hatte sich ein von Palladio geprägter Architekturstil, der Palladianismus, ausgehend von England, über ganz Europa verbreitet (Abb. 2). Knobelsdorff übernahm ihn schon an der Oper in Berlin; Goethe konnte weitere Beispiele in Potsdam und Kassel sehen; besonders markant für den deutschen Palladianismus nach englischem Vorbild ist das Schloss von Wörlitz, das Erdmannsdorff 1769–73 für Franz von Anhalt-Dessau errichtete (Abb. 3 a-b)<sup>15</sup>. Canaletto und Guardi malten in ihren Stadtveduten Palladios Bauten oder sogar sein Projekt für die Rialto-Brücke (Abb. 4). Seit Beginn des 18. Jahrhunderts erschienen in England neue Auflagen von Palladios Architekturtraktat (in denen die Holzschnitte durch Kupferstiche ersetzt sind) (Abb. 23, 24)<sup>16</sup>. Goethe bemerkt dazu: »Das muß man den Engländern lassen, daß sie von lange her das Gute zu schätzen wußten, und daß sie eine grandiose Art haben, es zu verbreiten« (27. Sept.). Der Vicentiner Architekt Ottavio Bertotti Scamozzi publizierte 1776–83 ein umfassendes illustriertes Verzeichnis von Palladios Werken (Abb. 11, 12)<sup>17</sup>. Er übersetzte auch die Publikation von Palladios Antikenstudien, die Lord Burlington 1732 besorgt hatte<sup>18</sup>. Zudem verfasste er 1761 einen Führer von Vicenza, in dem Palladios Bauten mit vorzüglichen Illustrationen vorgestellt sind (Abb. 6, 7, 28–29)<sup>19</sup>. In Volkmanns Italien-Führer wird das Werk deshalb eigens empfohlen<sup>20</sup>.



2 Mereworth Castle (1720–1725), Grafschaft Kent, England



3 a Schloss von Wörlitz, 1769–1773 von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff für Franz von Anhalt-Dessau errichtet



3b Schloss von Wörlitz, Innenhof, 1769–1773 von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff für Franz von Anhalt-Dessau errichtet



4 Antonio Canal gen. Il Canaletto (1697–1768), Idealvedute des Rialto mit Palladios Projekt für die Rialto-Brücke und der Basilica Vicentina, Galleria Nazionale, Parma

<9>

Goethe war von Palladio tief beeindruckt, wahrhaft begeistert<sup>21</sup>. Sulpiz Boisserée notiert über ihn 1815 anlässlich ihrer Begegnung miteinander: »Freude an der Architectur, rein persönliche Leidenschaft für Palladio – bis ins Crasseste nichts als Palladio und nichts als Palladio. Freilich lebt er in Vicenza und Venedig in seinen Werken und Würksamkeit noch im lebendigsten Andenken«<sup>22</sup>. Diese Begeisterung wurde wohl durch den Besuch in Vicenza bestärkt, aber sie erwuchs nicht erst dort. Offenbar brachte Goethe sie schon aus Weimar mit. Dort hatte er Gelegenheit, Palladios Bauten in Abbildungen (Kupferstichen) kennenzulernen, vermutlich durch Bertottis Werkverzeichnis und Volkmanns Edition von Joachim von Sandrards *Teutscher Akademie* (1768–75)<sup>23</sup>, sicher durch Bertottis Vicenza-Führer, den Goethe auch besaß. Bereits vier Jahre vor Antritt der Italien-Reise wollte Goethe, wie er in den Reisenotizen (30. Sept.) berichtet, Palladios Architekturtrakt kaufen, aber es gelang ihm nicht. Das Interesse an Palladio wurde vielleicht schon im Elternhaus geweckt, dessen Bibliothek wichtige Architekturbücher enthielt (wie etwa Volkmanns Edition der *Teutschen Akademie*), in Wörlitz wurde es wohl erst recht bestärkt, durch das Schloss und durch Erdmannsdorff persönlich. In *Dichtung und Wahrheit* rühmt Goethe den »Geschmack zur Baukunst«, der Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff auszeichne<sup>24</sup>,

und in den Reisenotizen vergleicht er einmal Palladios Bauart mit derjenigen in Dessau (11. Okt.).

<10>

Den Reisenotizen über die Begegnung mit Palladio merkt man an, dass sie spontan niedergeschrieben wurden, und der Text der *Italienischen Reise* bewahrt, obwohl er aus einer viel späteren Überarbeitung hervorging, mit seinem recht legeren Umgangston das ursprüngliche Flair der Natürlichkeit. Vor allem hat Goethe seine frühere Haltung beibehalten. Das ist durchaus nicht selbstverständlich, denn inzwischen waren tiefgehende Umbrüche eingetreten (Französische Revolution, Napoleon), und die Urteile über Kunst hatten sich nachhaltig gewandelt. Die Frührenaissance bis hin zu Giotto fand zunehmend Bewunderung (Nazarener), die Romantiker schwärmten für die Gotik. Das Greek Revival setzte sich durch (Schinkel, Neue Wache in Berlin, 1816). Weimar nahm seit ca. 1790 eine führende Rolle in der neuen Entwicklung ein, und Goethe war von Anfang an eine treibende Kraft dabei<sup>25</sup>. Palladianismus war nicht mehr aktuell, als die *Italienische Reise* erschien. Der einflussreiche Althistoriker Barthold Georg Niebuhr brachte kein Verständnis dafür auf, dass Goethe mit dieser Publikation seine, wie er fand, völlig überholten Ansichten über Kunst verspätet bekannt gemacht hatte (1817). Nach seiner Ansicht gab es kein Werk Palladios, »was wir rein und wahrhaft schön nennen möchten«<sup>26</sup>.

<11>

Kaum in Vicenza angekommen, zog es Goethe zu Palladios Werken, so beginnt sein Bericht über die Begegnung mit Palladio: »Vor einigen Stunden bin ich hier angekommen, habe schon die Stadt durchlaufen, das Olympische Theater und die Gebäude des Palladio gesehen«. Am nächsten Tag schrieb er an Charlotte von Stein: »Heute habe ich wieder an des Palladio Werken geschwelgt«. Wahrscheinlich nahm er, wie es üblich war, einen professionellen Reiseführer, um die Bauten zu finden. Die geschriebenen Reiseführer halfen wenig dazu. Sie dienten mehr der Vorbereitung und Rückbesinnung. Tags darauf besuchte Goethe Ottavio Bertotti Scamozzi: »Ich ging zum alten Baumeister Scamozzi, der des Palladio Gebäude herausgegeben hat und ein wackerer, leidenschaftlicher Künstler ist. Er gab mir einige Anleitung, vergnügt über meine Teilnahme«<sup>27</sup>.

<12>

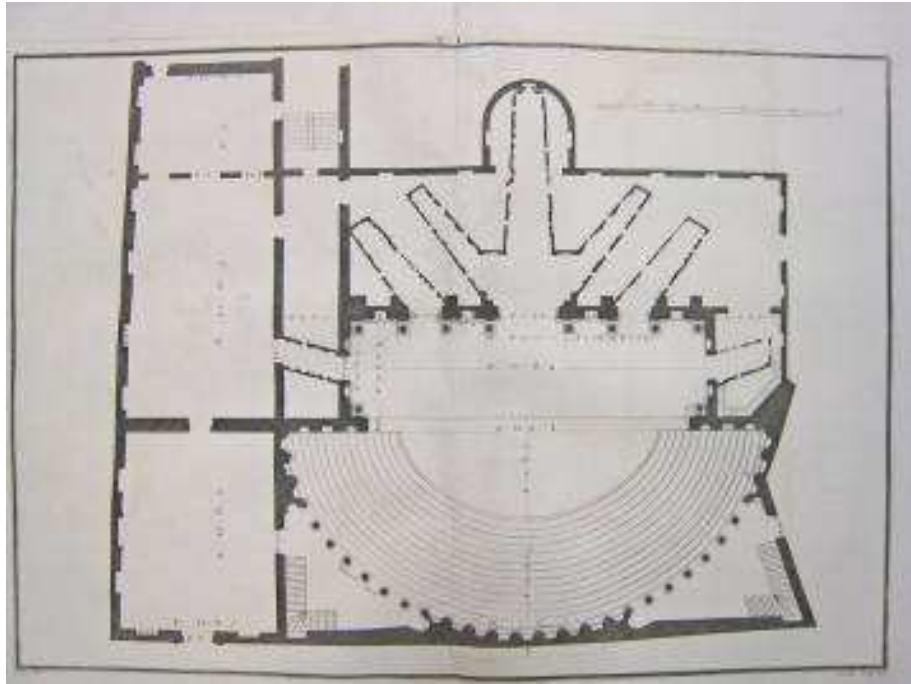
Damals schrieb man Palladio bis zu zwanzig Palästen in Vicenza zu, also doppelt so viele wie heute<sup>28</sup>; die in Vicenza sehr verbreitete Nachfolge seit dem späten 16. Jahrhundert wurde teilweise einbezogen in Palladios Werk. Die späteren Bauten sehen oft wirklich zum Verwechseln ähnlich aus (Abb. 5). Dass Goethe das Teatro Olimpico gleich zu Beginn seines Berichts hervorhebt, entsprach der üblichen Wertung. Es galt damals allgemein als



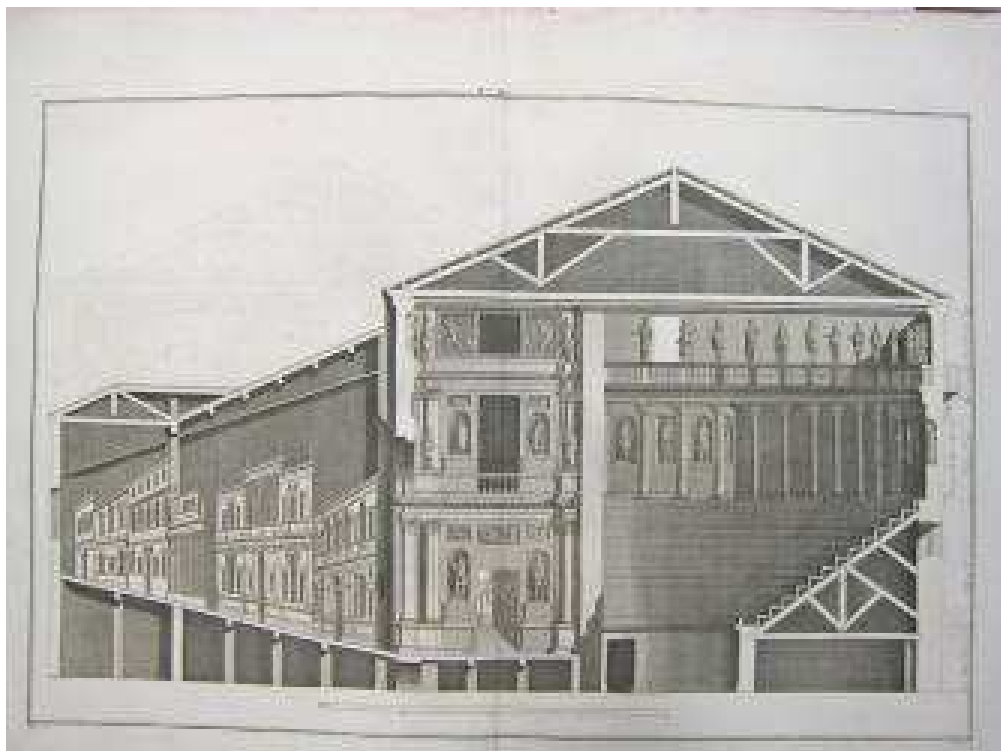
Palladios Hauptwerk (Abb. 6,7). Auch andere eilten als erstes dahin, wenn sie nach Vicenza kamen (so etwa August von Sachsen-Gotha-Altenburg 1777), und Volkmann beginnt mit ihm seine Besprechung von Palladios Werken<sup>29</sup>. Im Folgenden spricht Goethe diejenigen Werke namentlich an, die auch sonst herausgestellt wurden, besonders die imposante ›Basilica‹ und das vermeintliche Wohnhaus Palladios. Allerdings ließ er sich von ihnen nicht zu Kommentaren über Palladios Stil inspirieren (Abb. 8, 9). In der *Italienischen Reise* (21. Sept.) bleibt Goethe bei der populären Identifizierung von Palladios Wohnhaus und gibt der Bewunderung darüber Ausdruck, wie bescheiden der große Architekt gewohnt habe, obwohl Bertotti längst herausgefunden hatte, dass es dem Notar Pietro Cogollo gehört hatte, und sogar die Zuschreibung an Palladio bezweifelte<sup>30</sup>. In den Reisenotizen sagt Goethe mit Bertotti nur distanziert, das Haus werde »la Casa di Palladio genennt«. Er war demnach auf dem neuen Stand des Wissens. Aber publikumswirksamer war sicher die überarbeitete Fassung.



5 Palazzo Bonin, Vicenza, Vincenzo Scamozzi (1548–1616)



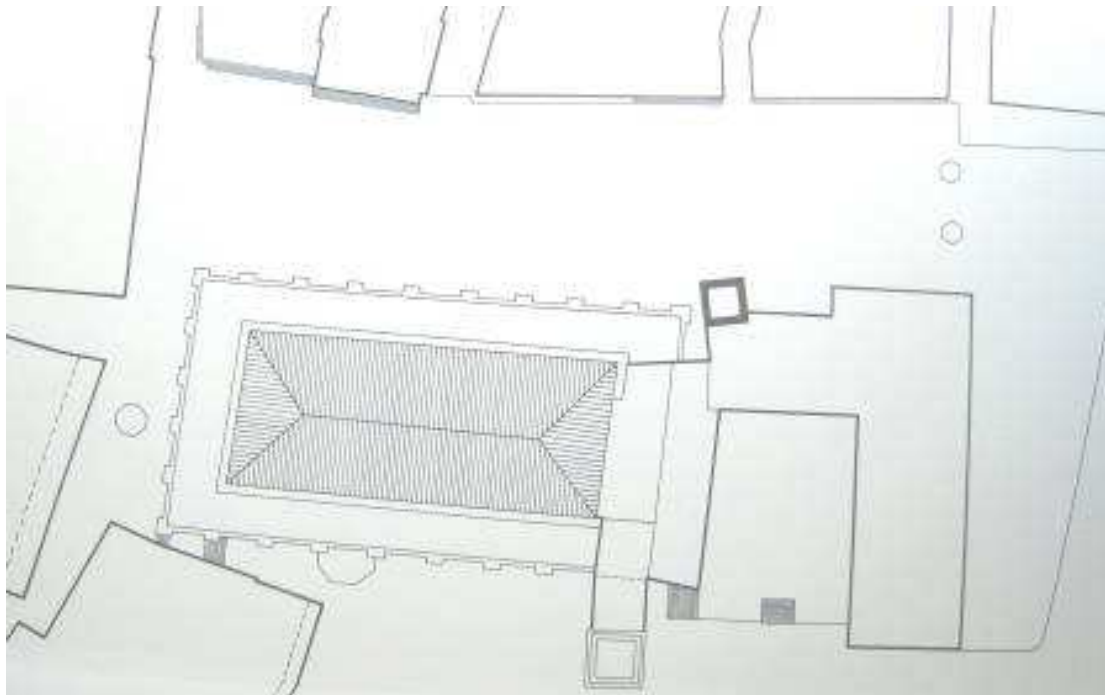
6 Teatro Olimpico, Vicenza, Grundriss nach Ottavio Bertotti Scamozzi, *Vicenza-Führer* 1761



7 Teatro Olimpico, Vicenza, Längsschnitt nach Ottavio Bertotti Scamozzi, *Vicenza-Führer* 1761



8a Palladios Basilica, Vicenza, mit Anbauten, li. Turm des mittelalterlichen Rathauses



8b Palladios Basilica, Vicenza, Plan mit Anbauten und Umgebung nach Franco Barbieri, *La basilica palladiana*. Vicenza 1968



9 Casa Cogollo, sog. Wohnhaus Palladios, Vicenza

<13>

Am 22. Sept. nahm Goethe an einer Sitzung der Accademia Olimpica teil (einer in der Renaissance gegründeten literarischen Gesellschaft, für die Palladio das Teatro Olimpico errichtet hatte). Da erfuhr er, wie viel Palladio in Vicenza immer noch galt. Schon sein Vater berichtet, dass man Palladios vermeintliches Wohnhaus »fremden Reisenden mit soviel Ehrerbietung zeigt, als ob es sich um einen Heiligen handelte«<sup>31</sup>; und Heinse fiel 1783 auf, dass noch immer »Paläste im Palladischen Styl« aufgeführt würden<sup>32</sup>. Ungefähr fünfhundert Leute waren bei der Sitzung der Akademie anwesend, »durchaus ein Publikum von gebildeten Personen, viele Geistliche.... Es läßt sich denken, daß Palladio auch diesmal an allen Orten und Enden war, es mochte von Erfinden oder Nachahmen die Rede sein«, teilt Goethe mit und kommentiert abschließend zum Inhalt des Disputs: »und dann ist es höchst erquickend, den Palladio nach so viel Zeit immer noch als Polarstern und Musterbild von seinen Mitbürgern verehrt zu sehen«. Auch in Padua, beim Kauf von Palladios Traktat, erlebte Goethe, wie präsent der große Meister noch war (27. Sept.). Im Buchladen unterhielt sich ein halbes Dutzend von Kunden aus der »guten Gesellschaft«, »welche sämtlich, als ich nach den Werken des Palladio fragte, auf mich aufmerksam wurden. Indes der Herr des Ladens das Buch suchte, rühmten sie es und gaben mir Notiz von dem Originale und der

Kopie, sie waren mit dem Werke selbst und dem Verdienst des Verfassers sehr wohl bekannt. Da sie mich für einen Architekten hielten, lobten sie mich, daß ich vor allen andern zu den Studien dieses Meisters schritte, er leiste zu Gebrauch und Anwendung mehr als Vitruv selbst, denn er habe die Alten und das Altertum gründlich studiert und es unsern Bedürfnissen näherzuführen gesucht«.

<14>

Was in der *Italienischen Reise* auf den ersten Satz über die Besichtigung von Vicenza folgt, klingt wie ein lebendiges Beispiel zu Kleists Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1807), nur dass sich das Phänomen in diesem Fall beim Niederschreiben einzustellen scheint und dass Goethe es nachträglich für die Publikation in seine Notizen hineinmontiert hat: Wie Kleist an anderen Beispielen schildert, sammelt Goethe scheinbar seine Gedanken vom ersten Eindruck, indem er zunächst inhaltlich einige ziemlich triviale Bemerkungen vorschickt. Er notiert, dass es Bertottis Vicenza-Führer gebe, und schließt daran die fast selbstverständliche Erfahrung an, dass es einen beträchtlichen Unterschied macht, ob man Bauten im Original sieht oder nur Pläne von ihnen kennt: »Wenn man nun diese Werke gegenwärtig sieht, so erkennt man erst den großen Wert derselben; denn sie sollen ja durch ihre wirkliche Größe und Körperlichkeit das Auge füllen und durch die schöne Harmonie ihrer Dimensionen nicht nur in abstrakten Aufrissen, sondern mit dem ganzen perspektivischen Vordringen und Zurückweichen den Geist befriedigen...«. Diese Mitteilung mündet in die während der großen Zeit des Palladianismus bestens bekannte Feststellung »... und so sag' ich vom Palladio: er ist ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch gewesen«<sup>33</sup>. Aber jetzt, nachdem scheinbar das übermächtige Staunen überwunden ist, sammeln sich die Gedanken; es folgt eine tief gehende Grundsatzklärung zu Palladios Stil, die bis heute verdient, Architektur-Kritikern in Erinnerung gerufen zu werden. Sie beginnt nicht mit einem plötzlich hereinbrechenden Geistesblitz, sondern mit der Wiederholung einer alten Überzeugung Goethes über die generellen Gestaltungsprinzipien der Architektur. Neu ist, wie er sie auf Palladios Werk anzuwenden versucht: »Die höchste Schwierigkeit, mit der dieser Mann wie alle neuern Architekten zu kämpfen hatte, ist die schickliche Anwendung der Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst; denn Säulen und Mauern zu verbinden, bleibt doch immer ein Widerspruch. Aber wie er das untereinander gearbeitet hat, wie er durch die Gegenwart seiner Werke imponiert und vergessen macht, daß er nur überredet! Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.«

<15>

Goethes Ideal von Architektur war bestimmt von freistehenden Säulenportiken in der Art derjenigen von antiken Tempeln. Diese Einstellung brachte er bereits nach Weimar mit. Sie ist belegt in seinem berühmten Hymnus auf das gotische Genie *Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach (1772/73)*<sup>34</sup>. Da schwärmt Goethe von der »herrlichen Wirkung der Säulen« und warnt eindringlich davor, sie »einzumauern«. Er ging, ungeachtet einer vordergründigen Polemik gegen den Abbé, ganz offenkundig aus von Marc-Antoine Laugiers *Essai sur l'architecture (1753/55)*, der sich ebenfalls in der Bibliothek seines Vaters befand (in deutscher Übersetzung). Der Essay übte damals nachhaltige Wirkung aus, weil er einen Weg von der klassischen Architekturtheorie zum Verständnis der Gotik anbahnte. Goethe: »Du sagst: die Säule ist der erste, wesentliche Bestandteil des Gebäudes, und der schönste. Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine mannigfaltige Größe, wenn sie in Reihen da stehn! Nur hütet euch sie ungehörig zu brauchen! ihre Natur ist, freizustehn. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!« Das stammt von Laugier. Dann unter Bezug auf die herkömmliche Theorie von der Entstehung der Architektur aus der Urhütte: »Säule ist mitnichten ein Bestandteil unsrer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unsrer Gebäude. Unsre Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie anflückt, sind sie belastender Überfluß. Ebendas gilt von unsern Palästen und Kirchen, wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche«.

<16>

Diese Einsicht bildet die Basis für das Gesamturteil über Palladio, das Goethe direkt im Anschluss an seine ersten Sätze zu Vicenza abgibt: Also die Diskrepanz zwischen Säule und Wand bleibt auch bei Palladio bestehen. Aber Palladio gehört anscheinend zu den im Hymnus auf Erwin von Steinbach flüchtig erwähnten Ausnahmen. Bei ihm erscheinen die Säulenordnungen nicht als »Überfluß«, weil er es versteht, über ihren Widerspruch mit der Wand hinwegzutäuschen. Wie ihm das gelingt, wird nicht analysiert. Im Gegenteil, scheint mir, deutet Goethe an, dass er sich selbst darüber wundert. Nicht nur, indem er bekennt »bezaubert« zu sein, sondern auch durch die saloppe Formulierung, Palladio habe Säulen und Mauern »untereinander gearbeitet«. Das Vokabular gehört, mit Verlaub, eher in die Küche als zur Architektur. Da rührt man untereinander. Das anfängliche Gesamturteil über Palladio bleibt vage.

<17>

Der Passus zielt noch in eine weitere Richtung. In den Reisenotizen sagt Goethe, er wolle in den Kunstwerken die Gedanken der Künstler herausuchen (25. Sept. 1786). Wenn er dann

in Palladios Bauten die »Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet«, wiedererkennt, dann setzt er den Gedanken des Architekten mit seinem eigenen als Dichter parallel. Umgekehrt hat er sich selbst mit einem Architekten verglichen: Sein damaliger Zustand des Umlernens in Rom kam ihm wie die grundlegende Änderung eines Bauplans vor (20. Dez. 1786). Den Titel von *Dichtung und Wahrheit* erklärte Goethe mit seiner Überzeugung, »daß der Mensch in der Gegenwart ja vielmehr noch in der Erinnerung die Außenwelt nach seinen Eigenheiten bildend modelle«. In einem Brief an Zelter (15. 2. 1830) bekräftigt er, dass die Rückerinnerung nicht möglich sei, ohne die Einbildungskraft walten zu lassen: »Bringt ja selbst die gemeinste Chronik notwenig etwas von dem Geiste der Zeit mit, in der sie geschrieben wurde« Diese Sentenz wiederum paraphrasiert Fausts Antwort auf die Freude seines Famulus Wagner daran, »sich in den Geist der Zeiten zu versetzen«: »Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln. Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln«. Die Parallele zwischen Architekt und Dichter sollte wohl auch indirekt andeuten, dass sich Goethe bewusst war, bis zu einem gewissen Grade seine eigenen Vorstellungen in Palladio hineinzuprojizieren. Jedenfalls notiert er am 24. Sept. »An der Architektur geh ich denn immer so hin, mit meinem selbstgeschnitzten Maasstab ...« (Reisenotizen, in der *Italienischen Reise* offenbar als ungeeignet für die Publikation gestrichen).

<18>

Der von England inspirierte Palladianismus, den Goethe in Wörlitz kennengelernt hatte, bildete gewissermaßen ein Symbol für die liberale politische Haltung nach englischem Muster. Goethes Begeisterung für Palladio war dagegen, so wie sein ganzes Verhältnis zu Italien, jenseits aller gesellschaftlichen Bedingungen, rein formal ausgerichtet. Er neigte dazu, Kunst aus ihrem praktischen Umfeld herauszulösen und in eine höhere geistige Sphäre zu versetzen. Er ließ sich von dem Gedanken leiten: Der Künstler konzipiert sein Werk von sich aus, allein in seinem Geist, unbeschränkt durch äußere Umstände. Das ist wohl mit der Notiz gemeint, dass Palladio »ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch« gewesen sei. Die äußeren Umstände behindern die Verwirklichung demnach nur. In den Reisenotizen heißt es, in meinen Worten gebündelt: Ein gutes Werk entsteht, wenn der Künstler in der Lage ist, einen großen und wahren Gedanken auszuführen. Wenn der Künstler aber einen schlechten, unwahren Gedanken ausführen muss, wenn das Bedürfnis niedrig ist, dann kann auch der große Künstler nichts daraus machen. Er quält sich, einen kleinen Gegenstand groß zu behandeln, aber herauskommt ein Ungeheuer, »dem man seine Abkunft immer anmerkt« (zur Arena in Verona 16. Sept.).

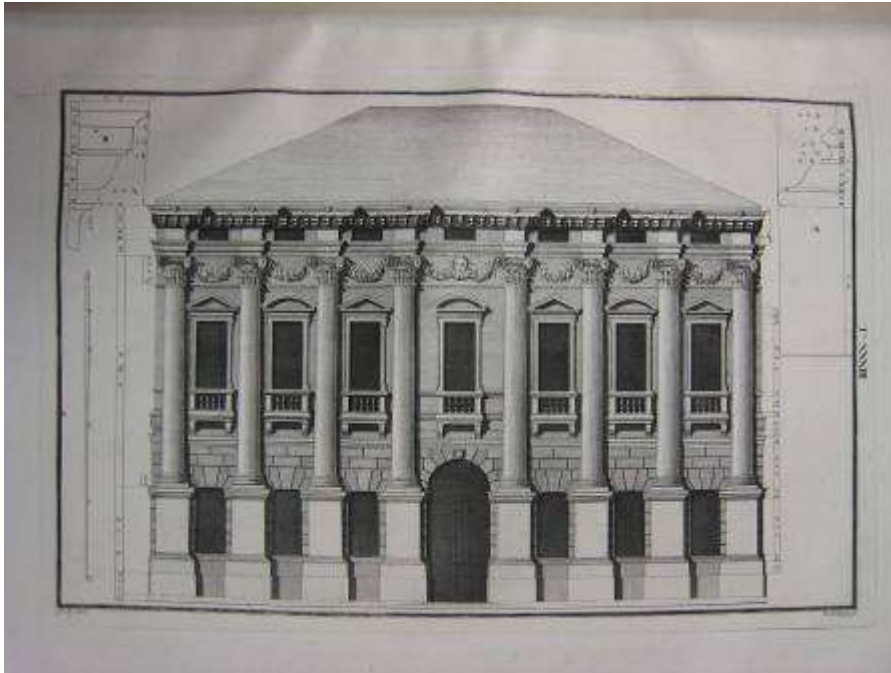
<19>

Es ist und war seit jeher auffällig, wie viele von Palladios Palästen nicht vollendet wurden. Vincenzo Scamozzi hat schon in der 1600 erschienenen Gesamtausgabe von Serlios Werken darauf hingewiesen (eingefügt in den Discorso seines Vaters Giovanni Domenico Scamozzi *intorno alle parti dell'architettura*). Heinse bemerkt im *Ardinghello* (1784): »die Gebäude gleichen fast immer nur angefangenen Ideen«<sup>35</sup>. Volkmann kommentiert das Phänomen mit dem pragmatischen, wenn auch nicht unbedingt die realen historischen Verhältnisse treffenden Gedanken, Palladio habe die Vicentiner mit seinen Plänen dermaßen begeistert, dass sie sich bei den Versuch, sie zu realisieren, ruiniert hätten: »Palladio hatte den Vicentiner so viel Lust, oder vielmehr eine solche unzeitige Begierde zum Bauen beygebracht, daß sich viele Familien ruinierten. Man sagte damals, Palladio liebe seine Vaterstadt nicht, sondern verleite die Einwohner zu dieser Thorheit, um sich an ihr zu rächen. Ein Beweis von einer übel angebrachten Neigung zum Bauen ist das Haus des Grafen Julius Porto, worin der Seidenhändler Trivelli wohnt. Es macht nur den fünften Teil eines von Palladio angegebenen Palastes aus, weil der Besitzer vier Fünftel, aus Mangel an Gelde, unausgebaut liegen lassen mußte. Es stehen nur zwey Fenster mit drey eingemauerten römischen Säulen, welche auf einem allgemeinen Fuß ruhen«<sup>36</sup>. Angesprochen ist hier der Palazzo Porto-Breganze an der Piazza Castello (Abb. 10). Eine Rekonstruktion davon, wie der Bau geplant war, konnte Goethe in Bertottis Illustrationen sehen (Abb. 11–12)<sup>37</sup>.

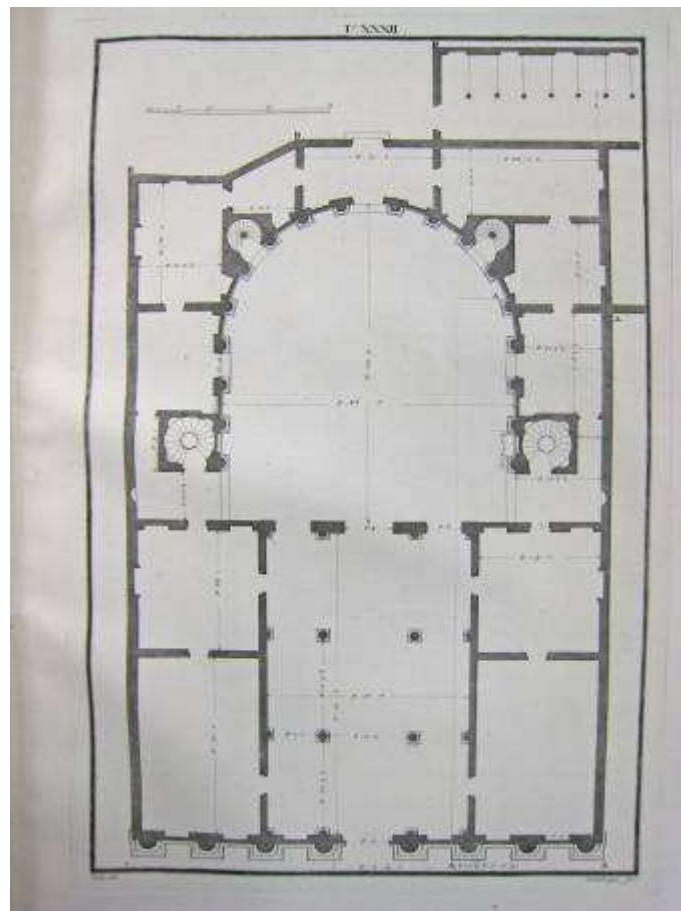


10 Palazzo Porto-Breganze an der Piazza Castello, Vicenza





11 Palazzo Porto-Breganze an der Piazza Castello, Vicenza, Rekonstruktion der geplanten Fassade, Bertotti Scamozzi, *Fabbriche palladiane*



12 Palazzo Porto-Breganze an der Piazza Castello, Vicenza, Rekonstruktion des geplanten Grundrisses, Bertotti Scamozzi, *Fabbriche palladiane*

<20>

Goethe, erheblich idealistischer, verband das Phänomen, dass viele Paläste Palladios nicht vollendet wurden, mit dem Umstand, dass die meisten von ihnen schwer zur Geltung kommen, weil sie in engen Straßen stehen und in weniger bedeutende Häuserzeilen eingereiht sind (Abb. 13,14); selbst ein so großartiges Werk wie die Basilica sah er derart beeinträchtigt, ausgesetzt dem Kontrast mit einem »alten, mit ungleichen Fenstern übersäten, kastellähnlichen Gebäude ... welches der Baumeister zusamt dem Turm gewiß weggedacht hat« (Abb. 8a,b). Traurig kommentiert er: »...ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander« (19. Sept.). Was den Drang zur Flucht ausgelöst hat, ist das mittelalterliche Rathaus. Das Erlebnis der Entstellung des Ideals in der Realität geht in den Gesamteindruck ein, den Goethe gleich bei seiner ersten Begegnung mit Palladios Werk festhält, und führt auf die allgemeine Lebenserfahrung, dass große Gedanken durch Kleingeister behindert werden: »Betrachtet man nun hier am Orte die herrlichen Gebäude, die jener Mann aufführte, und sieht, wie sie schon durch das enge, schmutzige Bedürfnis der Menschen entstellt sind, wie die Anlagen meist über die Kräfte der Unternehmer waren, wie wenig diese köstlichen Denkmale eines hohen Menschengestes zu dem Leben der übrigen passen, so fällt einem denn doch ein, daß es in allem andern ebenso ist; denn man verdient wenig Dank von den Menschen, wenn man ihr inneres Bedürfnis erhöhen, ihnen eine große Idee von ihnen selbst geben, ihnen das Herrliche eines wahren, edlen Daseins zum Gefühl bringen will. Aber wenn man die Vögel belügt, Märchen erzählt, von Tag zu Tag ihnen forthelfend, sie verschlechtert, da ist man ihr Mann, und darum gefällt sich die neuere Zeit in so viel Abgeschmacktem...« (nur in der *Italienischen Reise*, nicht in den Reisenotizen).



13 Contrada A. Fogazzaro mit Palladios Palazzo Valmarana, Vicenza



14 Contrada Porti mit Palladios Palazzo Barbaran und spätmittelalterlichen Palazzi gegenüber,  
Vicenza

<21>

In Vicenza fand Goethe Palladios Traktat, aber erst in Padua erwarb er ein Exemplar, eine neue englische Auflage. In der *Italienischen Reise* (27. Sept.) berichtet er ausführlich von dem Kauf. In den Reisenotizen verrät er zudem, dass er das Traktat erst in Venedig, also nach dem Besuch in Vicenza studierte: »in Padua fand ich erst das Buch, jetzt studier ich's und es fallen mir wie Schuppen von den Augen, der Nebel geht auseinander und ich erkenne die Gegenstände. Auch als Buch ist es ein großes Werk« (30. Okt.). Das Traktat konnte ihm die Augen öffnen, weil es ausführlich auf Palladios Profanbauten einschließlich des Convento della Carità eingeht und im Zusammenhang mit der Antike und mit den Säulenordnungen vieles behandelt, was für das Verständnis seines Stils wichtig ist. In Vicenza war Goethe für seine Urteile noch auf seinen »selbstgeschnitzten Maasstab« angewiesen, weil er das Traktat nicht wirklich kannte. In Venedig prägte es dagegen nachhaltig seinen Zugang zu Palladio. Jetzt standen ihm konkrete Kriterien für seine Urteile zur Verfügung. Goethe berichtet in den Reisenotizen nochmals (5. Okt.), wie er durch die Lektüre immer mehr verstehen lernte. In der *Italienischen Reise* fehlt auch diese Notiz; anscheinend wollte Goethe in der Reinfassung nicht zugeben, dass er in Vicenza geurteilt hatte, ohne Palladios eigenes Zeugnis zu kennen. Schließlich kaufte er in Venedig sogar eine Vitruv-Edition, »da Palladio alles auf Vitruv bezieht« (13. Okt.). Es war diejenige von Berardo Galiani (1758) (Abb. 22).

<72>

Nach Laugier bieten Kirchen die schönste Bauaufgabe, denn: »Ihr Bau läßt dem Architekten völlige Freiheit, Großes zu schaffen und seine erhabensten Gedanken ungehindert zu verwirklichen.«<sup>38</sup>. Goethe dachte nicht so. Die beiden großen Kirchen Palladios in Venedig gaben ihm Anlass konkret zu analysieren, wie ein Werk beeinträchtigt wird, wenn der Künstler gezwungen ist, sein Ideal an äußere Umstände anzupassen und einen »unwahren Gedanken« auszuführen: »An den ausgeführten Werken Palladios, besonders an den Kirchen, habe ich manches Tadelnswürdige neben dem Köstlichsten gefunden. Wenn ich nun so bei mir überlegte, inwiefern ich recht oder unrecht hätte gegen einen solchen außerordentlichen Mann, so war es, als ob er dabei stünde und mir sagte: ›Das und das habe ich wider Willen gemacht, aber doch gemacht, weil ich unter den gegebenen Umständen nur auf diese Weise meiner höchsten Idee am nächsten kommen konnte.‹ ... Und so hat er das größte Bild, das er in der Seele trug, auch dahin gebracht, wo es nicht ganz paßte, wo er es im einzelnen zerknittern und verstümmeln mußte.« (6. Okt.). Das bezieht sich auf die Fassaden (Abb. 15,16). Die Innenräume berücksichtigt Goethe kaum, als spielten sie keine wesentliche Rolle für die Kirchen, als wären sie ähnlich unwichtig für den anschaulichen Charakter wie bei vielen antiken Tempeln, die mit ihren äußeren

Säulenportiken prunken. Dementsprechend schildert er seinen ersten Blick von der Piazza di S. Marco auf das Wasser, »wo uns gleich ein paar ungeheure Marmortempel entgegenleuchten« (2. Okt.)



15 S. Giorgio Maggiore, Venedig, Fassade



16 Il Redentore, Venedig, Fassade, Blick von jenseits des Giudecca-Kanals

<23>

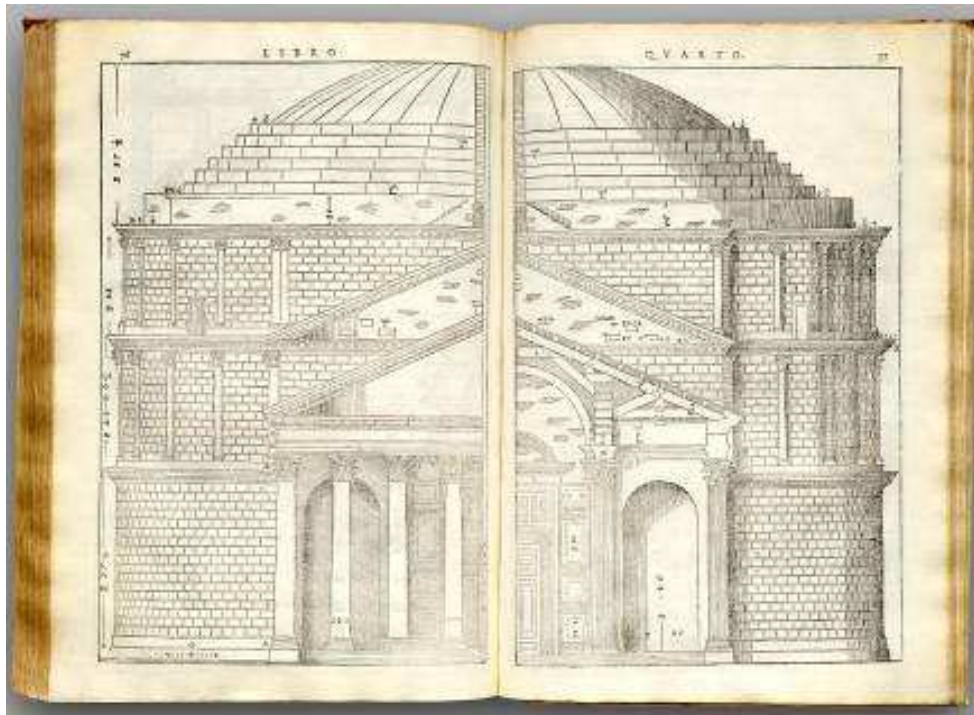
Goethe sah an den Fassaden von Palladios Kirchen die Diskrepanz zwischen dem Ideal der freistehenden Säulen und der durch äußere Umstände bedingten Wand. Die Voraussetzung dafür fand er in Palladios Buch über die Tempel behandelt. Da heißt es<sup>39</sup>: »Die Alten gaben den Tempeln die schönst mögliche Gestalt. Sie waren außen von Säulengängen umgeben oder hatten eine Vorhalle mit Säulen wie das Pantheon etwa« (Abb. 17). Diese ideale Gestaltung wurde an den christlichen Kirchen nicht beibehalten: »Wir aber lassen die umlaufenden Portiken außer Acht und bauen Tempel, die Basiliken sehr ähneln, in denen ... die Kolonnaden nach innen verlegt sind«. Die Gründe für den Wandel waren nach Palladio, dass sich die frühen Christen aus Angst vor den Heiden in Basiliken von Privathäusern versammelten und dass sich deren Disposition als zweckmäßig für den Gottesdienst erwies. Daraus wird bei Goethe: »Palladio war durchaus von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit wie ein großer Mensch, der sich nicht hingeben, sondern das übrige soviel als möglich nach seinen edlen Begriffen umbilden will. Er war unzufrieden, wie ich aus gelinder Wendung seines Buches schließe, daß man bei christlichen Kirchen nach der Form der alten Basiliken zu bauen fortfahre, er suchte deshalb seine heiligen Gebäude der alten Tempelform zu nähern; daher entstanden gewisse Unschicklichkeiten, die mir bei Il Redentore glücklich beseitigt, bei St. Giorgio aber zu auffallend erscheinen. Volkmann sagt etwas davon, trifft aber den Nagel nicht auf den Kopf.« (3. Okt.).

<24>

Volkmann schreibt zum Redentore (Abb. 16): »Vor der Halle liegt eine Treppe von siebzehn Stufen, welche so hoch als die Postamente der Säulen gehen, und von diesen tritt man in die Halle, über welche der auf Kolonnen ruhende Giebel weggeht, welches der Kirche das Ansehen eines römischen Tempels gibt«<sup>40</sup>. Mit »Halle« ist die Fassade und mit »Kolonnen« (eigentlich Säulen) sind hier Pilaster gemeint, so weit treibt Volkmann die Parallele mit dem römischen Tempel. Beim Pantheon erwähnt er nochmals den Redentore wegen des besonderen Motivs der auf Weitsicht berechneten Verdoppelung des Giebels über der »Vorhalle«, beim Pantheon einem wirklich dreidimensionalen Portikus (Abb. 17)<sup>41</sup>. Zu S. Giorgio Maggiore schreibt er (Abb. 15): »Sie ist eine der schönsten, wo nicht die vornehmste Kirche in Venedig..... Das Portal (d.h. hier »die Fassade«) ist ansehnlich, und mit einer großen römischen (d.h. kompositen) und kleineren korinthischen Ordnung geziert. Auf solchen ruhet ein prächtiger Giebel, welcher mit drei Statuen besetzt ist. Es ist schade, daß das Gebälk der großen Ordnung sich nicht besser vor dem der kleinen hebt. Es nimmt sich auch schlecht aus, daß der Giebel der kleinern Ordnung an dem Seitengebäude gleichsam durch die Kolonnen, welche den Hauptgiebel tragen, unterbrochen wird, und sich an diese stützt. Die Haupttüre ist auch zu hoch und zu schmal, dem ungeachtet bleibt es alle Mal eine schöne Vorderseite«<sup>42</sup>.



17a Pantheon, Rom, Front



17b Andrea Palladio, *Quattro libri* 1570, Pantheon, Aufriss

<25>

Das ist eine sinnvolle Analyse. Aber wieso trifft Volkmann nicht den Nagel auf den Kopf? Die beiden Fassaden evozieren einerseits die Erinnerung an Tempel als Krone der Architektur, andererseits zeichnet sich an ihnen die basilikale Disposition des rückwärts anschließenden Innenraums ab, die Palladio aus der christlichen Bautradition, um wie Goethe zu reden, übernehmen musste, resp. beim Redentore die Disposition des Saals mit niederen Seitenkapellen. Das Ergebnis ist, dass gewissermaßen zwei Tempelfronten ineinander geschachtelt sind. Der Mittelteil ist jeweils hervorgehoben; ihm sind vier Säulen, präzise: Dreiviertelsäulen oder Pilaster, die einen Giebel tragen, vorgeblendet. Den beiden seitlichen Annexen vor den Seitenschiffen (oder Seitenkapellen) sind jeweils, verkürzt gesagt, Seitenteile einer niedrigeren Tempelfront mit Pilastern vorgeblendet, deren Gliederung über die Mitte der Fassade hinweg weitergeführt wird. Das ist im Prinzip bei beiden Kirchen gleich. Heinse zum Redentore: »Die Fassade ist fast wie zu S. Giorgio Maggiore«<sup>43</sup>. Bei S. Giorgio Maggiore, kann man Volkmann entgegenhalten, ist der mittlere Teil der Fassade gegenüber den Seitenteilen durch die Dreiviertelsäulen wesentlich kräftiger als beim Redentore mit seinen Pilastern hervorgehoben. Die entscheidende Unstimmigkeit bei S. Giorgio Maggiore, die bis heute auf Kritik stößt, liegt in der Sockelzone. Darauf zielte vermutlich auch Goethe. Die mittleren Säulen stehen dort auf hohen Piedestalen, während die seitlichen Pilaster direkt am Boden ansetzen. Beim Redentore ist diese Diskrepanz vermieden: Die gesamte Gliederung setzt einheitlich ohne Piedestale über dem Treppensockel an.



<26>

Goethe widmete den Piedestalen 1795 eine eigene kleine Abhandlung<sup>44</sup>. Er stellt dort fest, dass Piedestale eigentlich überhaupt nicht angebracht seien. Diese Auffassung war damals längst verbreitet. Jean Louis de Cordemoy (*Nouveau traité*, 1706) und Laugier (*Essai* 1.1) vertraten sie. Dazu gibt Goethe folgende Gründe: Piedestale widersprechen dem Wesen der Säulen, weil Säulen ihren Ursprung in Baumstämmen haben, und Baumstämme bekanntlich direkt auf dem Boden stehen. Antike Tempel erheben sich über Treppensockeln, und direkt auf dem Boden dieser Sockel setzen die Säulen ihrer Natur gemäß an. Palladio, entdeckte Goethe, habe Piedestale nur dann eingesetzt, wenn er dazu genötigt gewesen sei. Wirklich freistehende Piedestale kämen bei ihm kaum vor. Das trifft zu.

<27>

In Assisi sah Goethe zum erstenmal eine antike Tempel-Front mit freistehendem Säulenportikus in der Realität (25. Okt. 86) (Abb. 18). Es versteht sich, dass er begeistert war. Aber es ist ungewöhnlich, mit welchem Scharfblick er hinsah. Volkmann half ihm da nicht. Er streift den Tempel nur flüchtig. Goethe bemerkte, dass Palladio, »auf den ich alles vertraute«, den Bau falsch wiedergibt. Palladio stellt dar, dass die Säulen auf hohen Piedestalen stehen (Abb. 19)<sup>45</sup>. In Wahrheit, korrigiert Goethe, stehen sie, wie üblich, auf dem Sockel des Tempels, nur sind zwischen den Säulen Stufen eingelassen, sodass der Sockel da jeweils unterbrochen ist und seine restlichen Stücke unter den Säulen wie gestauchte Piedestale wirken. Nach gründlicher Betrachtung der Situation fand Goethe eine Erklärung für die ungewöhnliche Disposition: An der Front sei kein Platz für eine vorspringende Treppe gewesen. In den Reisenotizen findet sich noch der Einschub: »Diese Art den Sockel zu zerschneiden und die Treppen hinaufzubringen hab ich nie gebilligt...« In der *Italienischen Reise* kritisiert Goethe an den von Palladio dargestellten Piedestalen, dass »die Säulen unmäßig in die Höhe kommen und ein garstiges palmyrisches Ungeheuer entsteht, anstatt daß in der Wirklichkeit ein ruhiger, lieblicher, das Auge und den Verstand befriedigender Anblick erfreut.«



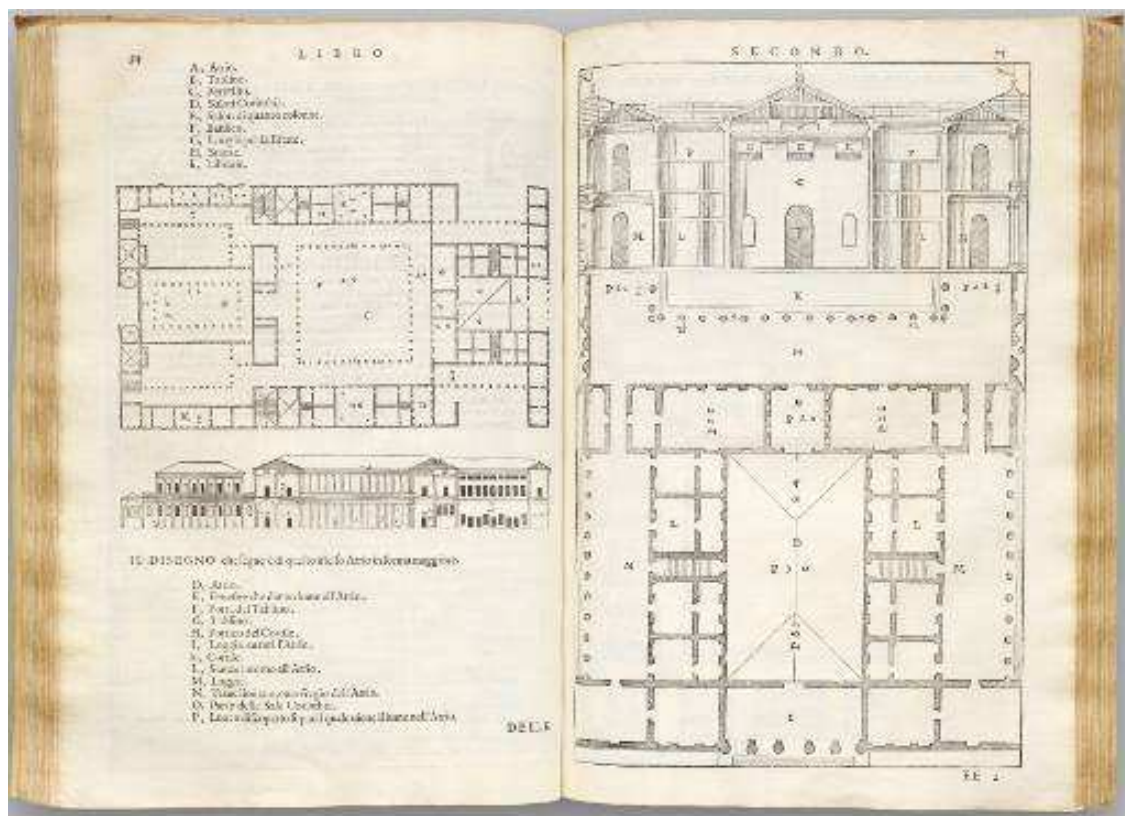
18 sog. Minervatempel, Assisi



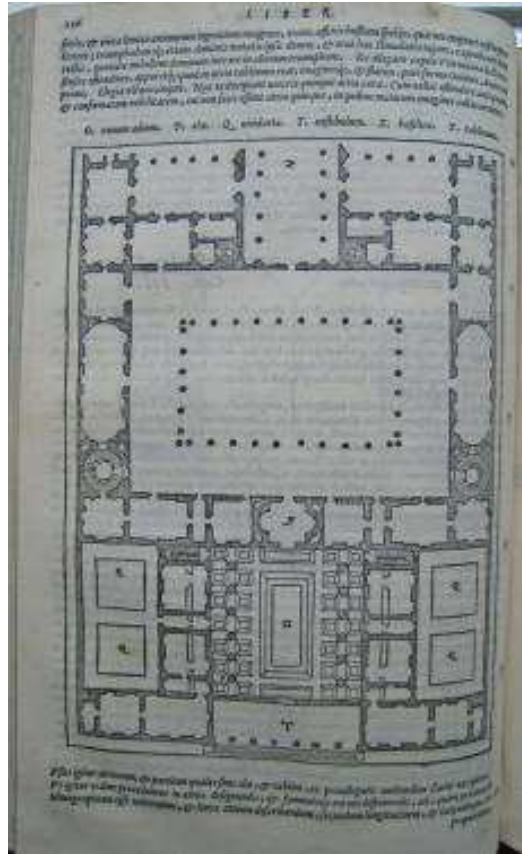
19 Andrea Palladio, *The architecture in four books*, London 1721, sog. Minervatempel, Assisi, Aufriss

<28>

Am meisten beeindruckt war Goethe da, wo Palladio seine ureigenen Gedanken jenseits aller äußeren Bedingungen durchsetzte. Das Paradigma dafür fand er in Palladios Architekturtraktat. Palladio stellt dort in Bildern und Erklärungen vor, wie antike römische Häuser ausgesehen haben sollen (Abb. 20)<sup>46</sup>. Diese Vorstellungen gehen von der wegweisenden Vitruv-Edition des Daniele Barbaro aus, für die er die Illustrationen lieferte<sup>47</sup> (Abb. 21), und hatten bis ins 19. Jahrhundert im Wesentlichen Bestand (vgl. die für das 18. Jh. grundlegende Vitruv-Edition von Claude Perrault, 1673, oder diejenige Galianis, Abb. 22). Goethe kann diese Rekonstruktion also von Weimar her gekannt haben. Als Beispiel für ein antikes Haus mit einem besonderen Typ von Atrium präsentiert Palladio mitten in der Abhandlung einen eigenen Neubau: den Convento della Carità in Venedig (Abb. 23, 24). Er versichert, er habe »dieses Haus an diejenigen der Antiken angeglichen«, und das Projekt sieht wirklich so aus, wie er und Barbaro antike Häuser rekonstruierten. Es entfernt sich weit von allen Bautraditionen, die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert die Disposition von Palästen oder gar Konventen prägten. Es bildete ein Stück Antike, wie man sie sich vorstellte, versetzt in die Neuzeit, ohne einschneidende Konzessionen an neuartige Bedingungen.



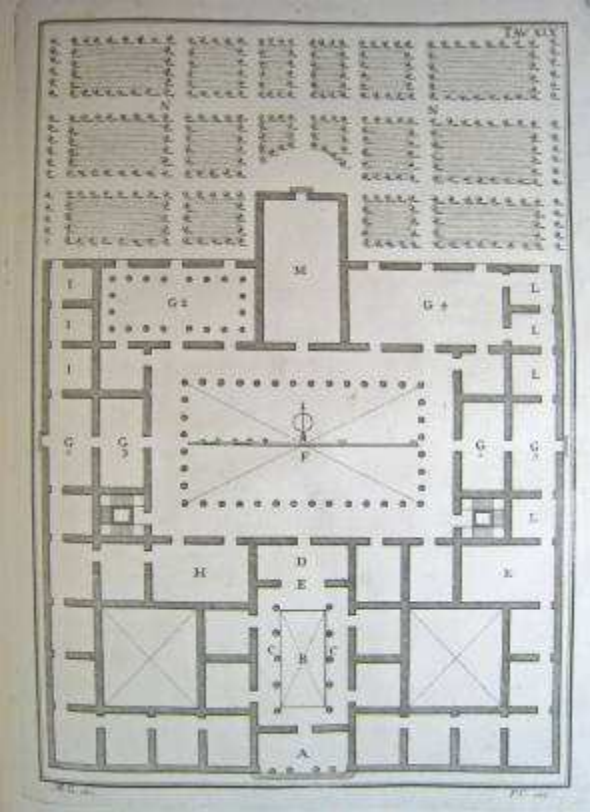
20 Andrea Palladio, *Quattro libri* 1570, Rekonstruktion eines antiken Hauses



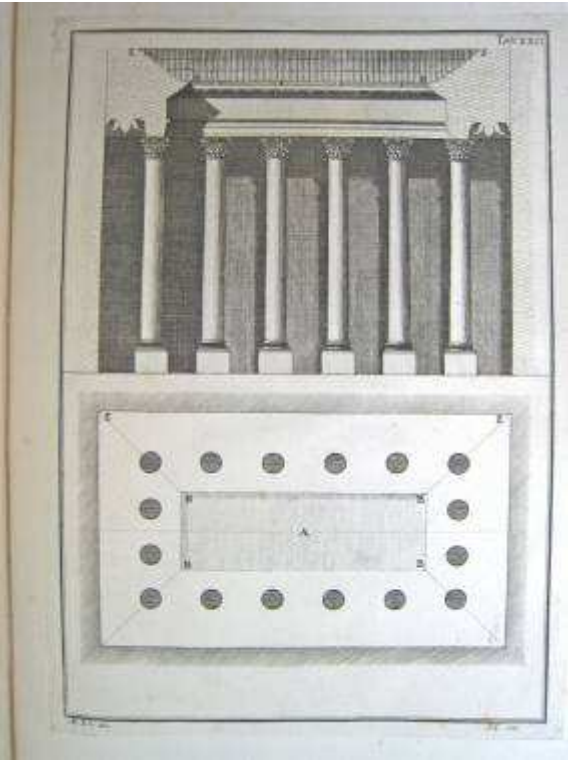
21 Vitruv Ed. Daniele Barbaro, lat. Version 1567, Antikes Haus, Grundriss



21b Vitruv Ed. Daniele Barbaro, lat. Version 1567, Antikes Haus, Längsschnitt



22a Vitruv Ed. Berardo Galiani 1758, Antikes Haus, Grundriss



22b Vitruv Ed. Berardo Galiani 1758, Antikes Haus, Atrium, Längsschnitt



23 Andrea Palladio, *The architecture in four books*, London 1721, Convento della Carità, Venedig, Grundriss



24 Andrea Palladio, *The architecture in four books*, London 1721, Convento della Carità, Venedig, Atrium

<29>

Palladios Plan gelangte nicht vollständig zur Ausführung, und der Torso wurde 1630 durch einen Brand schwer beschädigt (Abb. 25)<sup>48</sup>. Volkmann erwähnt den Convento della Carità nur, um darauf hinzuweisen, dass dort ein Werk Tizians (die *Darstellung Mariens im Tempel*) zu besichtigen sei<sup>49</sup>. Auch heute besucht man den Ort gewöhnlich wegen der berühmten Bilder, die dort ausgestellt sind (Accademia di Belle Arti). Goethe verhielt sich ganz anders. Er eilte in den ersten Tagen seines Venedig-Besuchs dahin, um die Architektur zu sehen, und berichtet geradezu atemlos von seinem Erlebnis (2. Okt.): »ich hatte in des Palladio Werken gefunden, daß er hier ein Klostergebäude angegeben, in welchem er die Privatwohnung der reichen und gastfreien Alten darzustellen gedachte. Der ... Plan machte mir unendliche Freude, und ich hoffte ein Wunderwerk zu finden; aber ach! es ist kaum der zehnte Teil ausgeführt«. Das ist arg übertrieben; ungefähr ein Viertel ist erhalten. Der reduzierte Zustand minderte Goethes überschwengliche Begeisterung letztlich nicht: »doch auch dieser Teil seines himmlischen Genius würdig... Jahrelang sollte man in der Betrachtung so eines Werks zubringen. Mich dünkt, ich habe nichts höheres, nichts Vollkommeneres gesehen, und glaube, daß ich mich nicht irre. Denke man sich aber auch den trefflichen Künstler, mit dem innern Sinn fürs Große und Gefällige geboren, der erst mit unglaublicher Mühe sich an den Alten heranbildet, um sie alsdann durch sich wiederherzustellen. Dieser findet Gelegenheit, einen Lieblingsgedanken auszuführen, ein Kloster... nach der Form eines antiken Privatgebäudes auszuführen«. Nachdem der große Gedanke, der keine Rücksicht auf praktische Umstände nahm, gebührend gewürdigt ist, folgt wieder, wie in Vicenza, eine Klage über die widrigen Umstände, die seine Ausführung behinderten: »Jedoch die Anlage war zu groß... Der Künstler hatte nicht nur vorausgesetzt, daß man das jetzige Kloster abreißen, sondern auch anstoßende Nachbarhäuser kaufen werde, und da mögen Geld und Lust ausgegangen sein. Du liebes Schicksal, daß du so manche Dummheit begünstigt und verewigt hast, warum ließest du dieses Werk nicht zustande kommen«. Dazu gibt Goethe noch eine lange Beschreibung des Baus im Verhältnis zu Palladios Projekt, ungleich länger als alle seine anderen Beschreibungen von Bauwerken. Sie basiert auf einem sorgfältigen Vergleich der erhaltenen Strukturen mit Palladios Illustrationen. Goethe hat sich offenbar Mühe damit gemacht, denn es ist nicht ganz leicht, die Zusammenhänge vor Ort zu erkennen. Wieder und wieder kehrte Goethe in den nächsten Tagen zu dem »Wunderwerk« zurück. Schließlich konstatiert er: »Wäre das Kloster fertig geworden, so stünde vielleicht in der ganzen gegenwärtigen Welt kein vollkommeneres Werk der Baukunst« (6. Okt.).



25 Antonio Canal gen. Il Canaletto (1697–1768), *Hof des Convento della Carità* in Venedig, Royal Collections, Windsor Castle

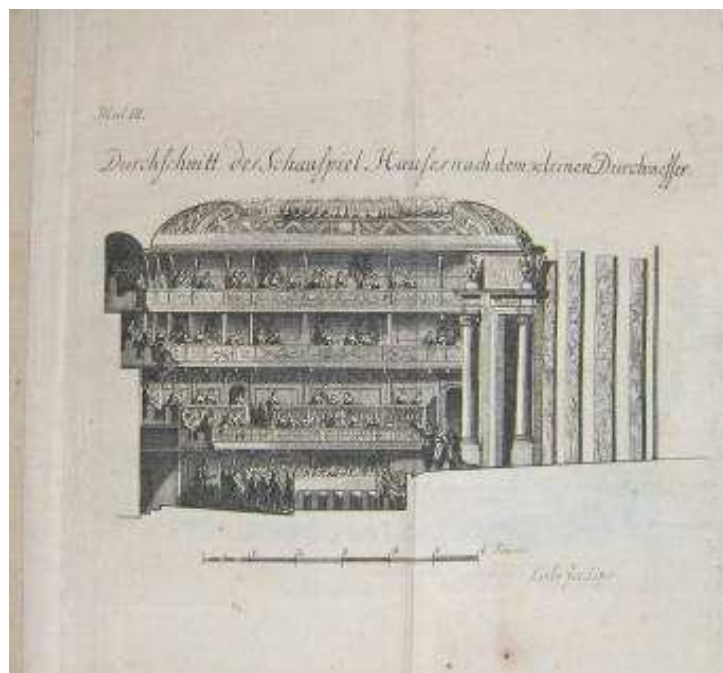
<30>

Der Höhepunkt des Convento della Carità war für Goethe nicht der erhaltene Teil, sondern das nur durch Palladios Illustrationen überlieferte Atrium mit seinen beiden Reihen von mächtigen freistehenden Säulen, die nichts als ein Gebälk tragen (Abb. 24). Das entsprach vollkommen seinem Ideal von Architektur. Da geht vor lauter Enthusiasmus die Fantasie mit ihm durch. Er beschreibt es in der *Italienischen Reise* (nicht in den Reisetagebüchern) wie einen wirklichen Eindruck: »Die Kirche stand schon, aus ihr tritt man in ein Atrium von korinthischen Säulen, man ist entzückt und vergißt auf einmal alles Pfaffentum« (2. Okt.). Palladio hat nahegelegt, den sakralen Aspekt hier vollends zu vergessen, indem er den Konvent unter den Profanbauten behandelt. Goethes Urteil über den Convento della Carità fiel seinerzeit und fällt heute aus dem Rahmen der üblichen Einschätzung weit heraus. Allerdings schon Giorgio Vasari hat dem Convento della Carità vor allen anderen Werken Palladios markant herausgehoben, weil er nach dem Vorbild des antiken Hauses gebaut sei (1568)<sup>50</sup>. Das hat Vasari eigenständig bemerkt. Als er es schrieb, war Palladios Traktat noch nicht erschienen. Der Innenhof des Schlosses von Wörlitz ahmt das Atrium des Convento della Carità in kleinen Dimensionen nach (Abb. 3b). Demnach bietet sich der Gedanke an, dass Goethe schon vor seiner Italien-Reise von Erdmannsdorff auf den Konvent und seine besondere historische Stellung aufmerksam gemacht wurde.

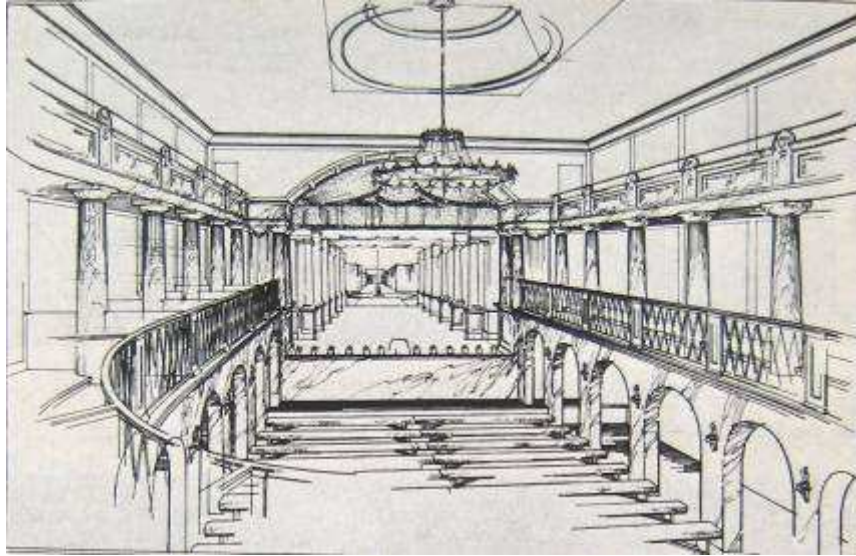


<31>

Goethes Idealismus war nicht grenzenlos. Zwei Beispiele mögen zeigen, wo er endete. Eines davon ist das Teatro Olimpico, obwohl es dem Vorbild antiker Theater folgt und als eines der Hauptwerke Palladios galt (Abb. 6, 7). Volkmann bezeichnet es als »das Meisterwerk«. Goethe hob es ja auch gleich als etwas Besonderes heraus. Aber sein Kommentar ist knapp und kritisch: »Das Olympische Theater ist ein Theater der Alten, im kleinen realisiert und unaussprechlich schön, aber gegen die unsrigen kömmt mir's vor wie ein vornehmes, reiches, wohlgebildetes Kind gegen einen klugen Weltmenschen, der, weder so vornehm, noch so reich, noch wohlgebildet, besser weiß, was er mit seinen Mitteln bewirken kann« (19. Sept.). Da kommt der professionelle Theater-Mensch durch, der selbst Dramen verfasste und inszenierte und in Weimar für diesen Bereich verantwortlich war. Man vergleiche die modernen Theater an der Wende vom barocken Logen- zum bürgerlichen Rangtheater (Abb. 26a–c). Mit Erdmannsdorff war es ähnlich. Er schrieb zwar keine Stücke, aber er kümmerte sich um das Hoftheater in Dessau. Entsprechend sachkundig kommentiert er Palladios Gestaltung des Teatro Olimpico: »Dabei hat er völlig die Regeln Vitruvs befolgt. Die Musik muß darin schön zur Geltung kommen und jeder Zuschauer hat einen guten Blick auf die Bühne. Allerdings für moderne Aufführungen nicht gut geeignet, weil man zu nah an der Bühne sitzt, eher für die ›Spiele der Alten‹ geeignet. Bühne hat schöne Fassade, beschränkt aber den Spielraum sehr; die Perspektiven dahinter recht klein«<sup>51</sup>.



26a Vorschlag zu einem Comödienhause, Längsschnitt, Illustration zu: Marc-Antoine Laugier, *Neue Anmerkungen über die Baukunst*, Leipzig 1768, Anhang 2



26b Zuschauerraum im ehem. Hoftheater von Weimer, Nikolaus F. Thouret, 1798, Rekonstruktion A. Pretzsch, 1959



26c. Theater im Schloss Ludwigsburg, Nikolaus F. Thouret, 1811–1812

<32>

Das andere Beispiel bildet überraschenderweise die Villa Rotonda (Abb. 27–29), obwohl sie zu Goethes Zeit hochberühmt war und heute nicht selten als eines der vollkommensten Werke abendländischer Baukunst überhaupt angesehen wird: Sie liegt auf der Spitze einer Anhöhe inmitten einer lieblichen Landschaft, deren Schönheit schon Palladio gepriesen hat, auf der einen Seite mit Blick auf sanfte Hügel mit dem Monte Berico, auf der anderen mit Blick auf fruchtbare Auen, zwischen denen der Bacchiglione von Vicenza her fließt. Der Bau

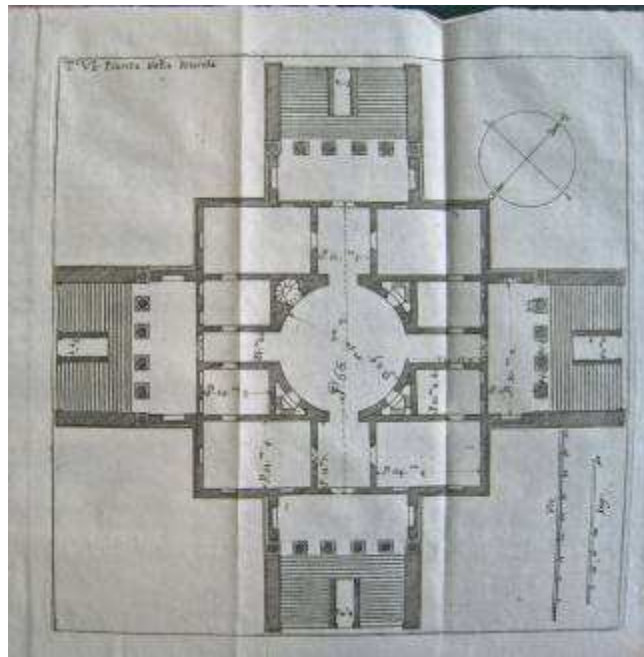
besteht aus einem Kubus mit Säulenportiken an allen vier Seiten und einer Kuppel in der Mitte. Die Kuppel deckt einen großen runden Saal. Kurze gewölbte Durchgänge führen von den Portiken ins Zentrum; zwischen ihnen liegen Suiten mit jeweils zwei Zimmern. Später wurden im Mezzanin Wohnräume eingerichtet. Aber ursprünglich diene das Mezzanin, wie Palladio und danach Bertottis Vicenza-Führer mitteilen, ausschließlich als Rundgang<sup>52</sup>. Da konnte man auf allen Seiten den weiten Ausblick in die schöne Landschaft genießen. Erdmannsdorff kommentiert: »Das ist vielleicht in dieser Art und Weise ganz das, was man sich an Schönerm für das Äußere ersinnen kann, und das Innere ist nicht weniger angenehm«<sup>53</sup>. Der Ausflug zur Rotonda war obligatorisch, wenn man Vicenza besuchte. Volkmann beschreibt sie ausführlich. Er kommentiert, sie sehe einer Kirche ähnlich<sup>54</sup>. Das ist klug beobachtet, denn hier übernimmt ein Profanbau erstmals das klassische sakrale Motiv der Kuppel, und es ist wie bei vielen berühmten Kirchen der Renaissance ein Zentralbau, den die Kuppel bekrönt. Mit der Kuppel und den Säulenportiken an allen vier Seiten fällt auch die Rotonda (wie der Convento della Carità) aus dem Rahmen aller herkömmlichen Typologien heraus. Palladio rückt sie in seinem Traktat noch mehr ins typologische Niemandsland. Er behandelt sie – statt unter Villen, wo wenigstens ähnliche Portiken vorkommen, nur nicht in vierfacher Ausfertigung – unter den Stadtpalästen, und die sehen vollends anders aus; die urbane Umgebung verhindert, dass sie auch nur entfernt ähnlich sein können<sup>55</sup>.



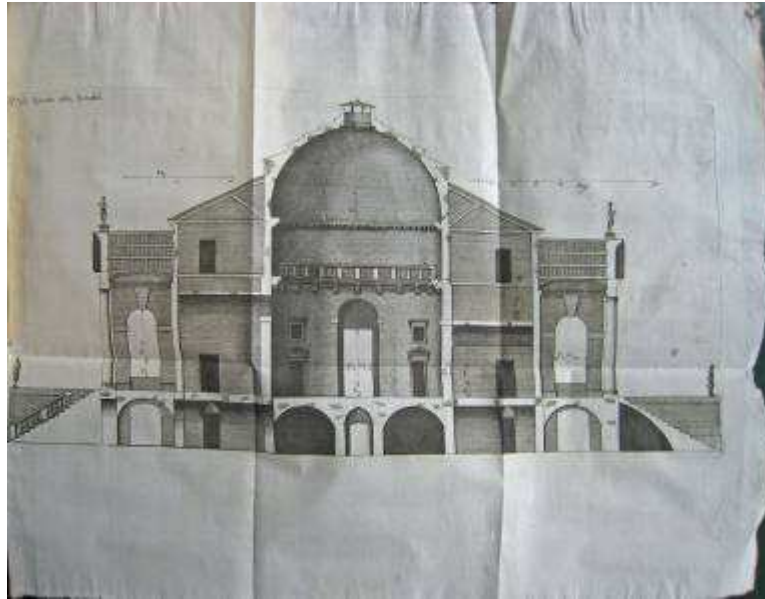
27a Villa Capra, gen. La Rotonda, bei Vicenza



27b Villa Capra, gen. La Rotonda, bei Vicenza; Luftbild



28 Villa Capra, gen. La Rotonda, bei Vicenza, Grundriss nach Ottavio Bertotti Scamozzi, *Vicenza-Führer* 1761



29. Villa Capra, gen. La Rotonda, bei Vicenza, Querschnitt nach Ottavio Bertotti Scamozzi, *Vicenza-Führer* 1761

<33>

Goethe besuchte die Rotonda mehrfach. Hier sah er das Ideal verwirklicht, dass der Künstler seinen Gedanken uneingeschränkt, ohne äußere Zwänge durchsetzen konnte, ohne Rücksicht auf praktische Zwecke und Bautradition: ideal nach der herrlichen Lage, ideal nach der Symmetrie, der durch Quadrat und Kreis bestimmten Disposition und den antikischen Portiken mit freistehenden Säulen. Goethe kehrt das in seiner Beschreibung heraus mit dem Tenor, dass der Bau mehr formalen Prinzipien als praktischen Bedürfnissen entspreche: »Es ist ein viereckiges Gebäude, das einen runden, von oben erleuchteten Saal in sich schließt. Von allen vier Seiten steigt man auf breiten Treppen hinan und gelangt jedesmal in eine Vorhalle, die von sechs korinthischen Säulen gebildet wird. Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben. Der Raum, den die Treppen und Vorhallen einnehmen, ist viel größer als der des Hauses selbst; denn jede einzelne Seite würde als Ansicht eines Tempels befriedigen. Inwendig kann man es wohnbar, aber nicht wohnlich nennen« (21. Sept.). Hier lobt Goethe ausnahmsweise auch einmal den Bauherrn, anscheinend weil es ihm wichtiger war, »ein sinnliches Denkmal seines Vermögens« zu hinterlassen, als praktische Bedürfnisse zu befriedigen.

<34>

Da ist allerdings die Einschränkung, der Bau sei nicht wohnlich. Das ist nur zu wahr. In den Reisenotizen macht Goethe bei aller Bewunderung für die Rotonda den Vorbehalt nachdrücklicher: »hier konnte der Baumeister machen was er wollte und er hats beynahe ein wenig zu toll gemacht...« (19. Sept.). Was kam Goethe zu toll vor? Zunächst sicher der

Vorrang der Repräsentation auf Kosten der Wohnlichkeit, dann wohl auch die Lösung von der Bautradition, schließlich, denke ich, fehlte ihm der Bezug zur Antike, der beim Convento della Carità solche Freiheiten rechtfertigte. Völlig autark sollte das Wirken des Künstlers in Goethes Augen nicht sein, es sollte sich am künstlerischen Umfeld orientieren. Dazu ermahnte er 1791 in seiner Rede zur Eröffnung der Freitagsgesellschaft: »Es scheint, als bedürfe der Dichter nur seiner selbst und horche am sichersten in der Einsamkeit auf die Eingebung der Musen; man überredet sich manchmal, als seien die trefflichsten Werke dieser Art von einsamen Menschen hervorgebracht worden. Man hört oft, daß ein bildender Künstler, in seine Werkstatt geschlossen, gleich einem anderen Prometheus oder Pygmalion von seiner angeborenen Kraft getrieben, unsterbliche Werke hervorbringe und keinen Ratgeber brauche außer seinem Genius. Es möchte dieses alles aber wohl nur Selbstbetrug sein: denn was wären Dichter und bildende Künstler, wenn sie nicht Werke aller Jahrhunderte und aller Nationen vor sich hätten, unter welchen sie wie in der auserlesensten Gesellschaft ihr Leben hinbringen und sich bemühen, dieses Kreises würdig zu werden?«<sup>56</sup>

<35>

Die nur an formalen Prinzipien orientierte Disposition wirkt etwas verspielt. Dass es Goethe wirklich so vorkam, bestätigt eine in unserem Kontext sonst nicht beachtete Erzählung von ihm. In *Dichtung und Wahrheit* berichtet er, wie er im Alter von sieben Jahren seine Fantasie in verschiedenen Bereichen entfaltete, bildnerisch und erzählerisch: »... Papparbeiten konnten mich höchlich beschäftigen. Doch blieb ich nicht bei geometrischen Körpern, bei Kästchen und solchen Dingen stehen, sondern ersann mir artige Lusthäuser, welche mit Pilastern, Freitreppen und flachen Decken ausgeschmückt wurden«<sup>57</sup>. Anschließend erzählt er einen Traum, den er damals hatte<sup>58</sup>. Er nennt ihn »Der neue Paris«. Am Pfingstfest steht der kleine »Narziß« vor dem Spiegel und bewundert sich in seiner neuen Sonntagsgarderobe. Da erscheint Merkur und gibt ihm drei bunte Äpfel. Die Äpfel verwandeln sich zu mädchenhaften Luftgeistern in bunten Gewändern. Anschließend wird der Knabe in einen Zaubergarten entführt. Inmitten von Beeten und Blumen erreicht er einen Kreis von »hohen Zypressen oder pappelartigen Bäumen« Darin steht ein »köstliches Gartengebäude«. Es hat, wie es dem Knaben scheint, vier gleiche Fronten und an jeder von ihnen eine Säulenhalle. In der Mitte liegt ein hoher Saal mit Kuppel. Der Knabe tritt ein. Ein kurzer gewölbter Gang führt ihn vom Portikus ins Zentrum. Später gelangt er in eine Suite von zwei Zimmern, die seitlich vom Andito liegt. Es gibt mehrere solcher Suiten in dem Haus. In ihnen wohnen und spielen die kleinen Sylphiden, die dem Knaben vor dem Spiegel erschienen waren; im Kuppelsaal musizieren sie zusammen und tanzen dazu.

<36>

Die Sylphiden sind den drei Grazien aus den »Idyllen« verwandt, die Goethe und sein Freund, der Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 1786 in Rom gemeinsam konzipierten (Abb. 30). Der Kreis von Zypressen oder Pappeln inmitten des Zaubergartens erinnert an die Rousseau-Insel im Park von Wörlitz (1782) oder deren Vorbild in Ermenonville (Abb. 31). Das Haus, in dem die kleinen Luftgeister wohnen, gleicht vollkommen der Rotonda. Das ist bisher, soweit ich weiß, nicht aufgefallen, aber es wird beim Vergleich ja offenkundig. Seine Bezeichnung als »Gartenhaus« erinnert an die vielen verspielten Pavillons in barocken Lustgärten. Auch da ist die gleichmäßige Form wichtiger als praktische Bedürfnisse. Oft haben solche Gartenhäuser einen runden oder polygonalen Zentralraum mit vier kubischen Risaliten an den beiden Hauptachsen (Abb. 32). In England kommen auch Portiken an allen vier Seiten vor (Turm der Winde, Castle Howard; vgl. auch Abb. 2). Obwohl Goethe wenig Interesse für die typisch barocke Architektur zeigte, erinnerte ihn die Rotonda in ihrer artifizialen Perfektion anscheinend an barocke Lusthäuser.



30 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Sylphiden aus den *Idyllen*, Klassik Stiftung Weimar



31 Schlosspark von Ermenonville, Rousseau-Insel (1763–1766)



32 Pagodenburg, Schlosspark von Nymphenburg (1716–1719)

<37>

Trotzdem wurde die Rotonda für Goethe zum Monument der Italien-Sehnsucht. Die Figur, die seine Italien-Sehnsucht verkörpert, ist Mignon, das »wunderbare« Mädchen im Alter von zwölf oder dreizehn Jahren, das aus seinem Elternhaus entführt wird und mit einer Theatertruppe nach Deutschland kommt. Goethe ersann die erste Version der Geschichte vor seiner Italienreise, in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* (1777/85). Nachdem er Vicenza gesehen hatte, entschloss er sich, Mignons Heimat in Palladios Reich zu verlegen



(Reisenotizen, 22. Sept.); in der Fassung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) wird die Rotonda indirekt, aber eindeutig zu Mignons Elternhaus<sup>59</sup>. Aus der Urfassung übernahm Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* mehrere Lieder, in denen Mignon ihrem Heimweh Ausdruck verleiht, darunter das berühmte Gedicht, wo das Haus, auf Säulen ruht sein Dach, von fern die Erinnerung an die Rotonda wachruft:

„Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,

Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,

Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,

Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,

Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,

Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:

Was hat man dir, du armes Kind, getan?

Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?

Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,

In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,

Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:

Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn!“

<38>

Mignon wurde weithin zum Inbegriff der Italien-Sehnsucht und wie Werther zum Inbegriff einer romantischen Figur überhaupt. Ambroise Thomas widmete ihr eine Oper mit einer innig beseelten Vertonung des ergreifenden Gedichts (Uraufführung in Paris 1866); in Deutschland und Frankreich wurde Mignon während des ganzen 19. Jahrhunderts gemalt, am häufigsten gegen Ende des Jahrhunderts (z. B. Wilhelm von Schadow 1828, Wilhelm Kray, Jules Joseph Lefebre, William-Adolphe Bouguereau)<sup>60</sup>. Sie gab auch ein beliebtes Sujet für Postkarten ab (Abb. 33). Am Goethe-Denkmal im Park der Villa Borghese in Rom (Gustav Eberlein, 1902) erscheint sie wie Faust als Paradigma von Goethes Dichtung (Abb. 34). Sie regte wohl Arnold Böcklin zu dem Motiv der *Villa am Meer* an, das er jahrzehntelang vielfach variierte: Am Strand steht, elegisch in die Ferne blickend, eine Frau vor einer alten Villa mit Säulenportikus in einer visionären südländischen Umgebung mit Zypressen (Abb. 35). Postkarten versetzten damals auch Mignon ans Meer als Symbol von Sehnsucht (Abb. 34). Anselm Feuerbach hat Mignon klassizistisch veredelt zu Goethes erhabener Iphigenie auf Tauris (erstmal 1862 gemalt, weitere Versionen 1872 und 1875) (Abb. 36). Er stellt Iphigenie, wie Mignon, als Verkörperung von Heimweh dar. Sehnsüchtig blickt sie über das Meer in die Ferne, statt Italien, in diesem Fall »das Land der Griechen mit der Seele suchend«. In der zweiten Version liegt am Horizont Capri. Die Bilder erlebten einen überwältigenden Publikumserfolg. Goethe schrieb das Drama der *Iphigenie auf Tauris* im Verlauf seiner Italien-Reise. Auch zwischen seinen Palladio-Exkursionen in Vicenza und Venedig arbeitete er daran. Er hat die Parallele Mignon Iphigenie kreiert.



33 Postkarte mit dem Motiv Mignon, um 1900



34 Goethedenkmal im Park der Villa Borghese, Rom, Mignon, 1902



35 Arnold Böcklin, *Villa am Meer*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main



36 Anselm Feuerbach, *Iphigenie*, Zweite Version, 1872, Staatsgalerie, Stuttgart

<39>

Der Idealismus, der die Gestaltung von Architektur fast so wie Dichtung in eine künstliche Welt jenseits praktischer Bindungen entrückt, mag inzwischen wenig Anklang bei Historikern finden. Aber Goethe war kein Traumtänzer. Er stand mit beiden Beinen fest auf dem Boden der Realität. Die Aufgaben, die er in Weimar wahrnahm, brachten ihn hautnah in Berührung mit der Architektur-Praxis und in persönlichen Kontakt mit Architekten von Format – was nicht allen Theoretikern gegeben ist. Vielleicht gibt Goethes Haltung einen permanenten Traum von Architekten wieder, womöglich sogar einen von Palladio. Palladios *Quattro libri* und andere Architekturtraktate deuten gelegentlich in diese Richtung. Leon Battista Alberti hat entschieden betont, dass Gebäude »nicht alle nur des Zwecks wegen und auch nicht dieser oder jener Verwendung wegen gebaut« würden<sup>61</sup>. Er hat sogar wiederholt beklagt, dass Treppen in mehrstöckigen Häusern notwendig sind, weil sie die schöne Symmetrie des Planes stören würden. *De re aedificatoria*, die gewichtige Schrift mit dieser Klage, hat Maßstäbe für die Architekturtheorie der ganzen Renaissance gesetzt, auch für Palladio. So weit wie Alberti hat sich Goethe nicht verstiegen.

<40>

Jedenfalls hat Goethe manches an Palladios Werk gesehen, das bis heute aus jeder Warte wesentlich scheinen sollte: Der Convento della Carità, so wie ihn Palladio in seinem Architekturtraktat präsentiert: als ein Stück Antike, das unvermittelt in die Neuzeit einbricht, nimmt wirklich eine Sonderstellung in der Architektur der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert hinein ein. Eine dermaßen auffällige Rezeption eines ganzen antiken Bautyps wurde wohl nur noch einmal realisiert: mit Bramantes Tempietto, und daher galt der Tempietto in der Renaissance als Paradigma guter Architektur schlechthin. Palladio nahm ihn sogar in sein Buch über antike Tempel auf.- Andererseits stößt ein so idealer Bau wie die Rotonda wirklich an die Grenzen dessen, was schicklich oder angemessenen war, weil die rein formale Perfektion die Bindung an Herkommen und Nutzen in den Hintergrund gedrängt hat. Das ›Decorum‹, das Schickliche oder Angemessene, damals wie heute ein grundlegendes Prinzip nicht nur der Architektur, sondern der Gesellschaft im Ganzen, richtet sich nach Herkommen und Nutzen.- Zweifellos ergibt sich die von Goethe mit Laugier beobachtete Diskrepanz zwischen Säule und Wand kaum vermeidlich in dem einheitlichen Ordnungssystem der Renaissance-Architektur, und die Art, damit umzugehen, verdient, wie es Goethe tat, als besonderes Merkmal von Palladios Architektur vorrangig herausgestellt zu werden. Das führt zu einer präziseren Sicht und kommt der originalen Auffassung näher als bequeme Urteile, die mit vagen Raumeindrücken, groben Dispositionsschemen oder ungefähren Proportionen auskommen.

## Bildnachweis

1. Jacob Philipp Hackert, *Ideale Landschaft mit Motiven aus der Umgebung von Tivoli*, 1775, Goethemuseum, Frankfurt am Main
2. Mereworth Castle (1720-25), Grafschaft Kent, England
- 3a. Schloss von Wörlitz, Außenansicht, 1769–1773 von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff für Franz von Anhalt-Dessau errichtet
- 3b. Schloss von Wörlitz, Innenhof, 1769–1773 von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff für Franz von Anhalt-Dessau errichtet
4. Antonio Canal gen. Il Canaletto (1697–1768), Idealvedute des Rialto mit Palladios Projekt für die Rialto-Brücke und der Basilica Vicentina, Galleria Nazionale Parma
5. Palazzo Bonin Vicenza, Vincenzo Scamozzi (1548–1616)
6. Teatro Olimpico, Vicenza, Grundriss nach Ottavio Bertotti Scamozzi, *Vicenza-Führer* 1761
7. Teatro Olimpico, Vicenza, Längsschnitt nach Ottavio Bertotti Scamozzi, *Vicenza-Führer* 1761
- 8a. Palladios Basilica, Vicenza, mit Anbauten, li. Turm des mittelalterlichen Rathauses
- 8b. Palladios Basilica, Vicenza, Plan mit Anbauten und Umgebung nach Franco Barbieri, *La basilica palladiana*. Vicenza 1968
9. Casa Cogollo, sog. Wohnhaus Palladios, Vicenza
10. Palazzo Porto-Breganze an der Piazza Castello
11. Palazzo Porto-Breganze an der Piazza Castello, Rekonstruktion der Fassade, Bertotti Scamozzi, *Fabbriche palladiane*
12. Palazzo Porto-Breganze an der Piazza Castello, Rekonstruktion des Grundrisses, Bertotti Scamozzi, *Fabbriche palladiane*
13. Contrada A. Fogazzaro mit Palladios Palazzo Valmarana, Vicenza
14. Contrada Porti mit Palladios Palazzo Barbaran und spätmittelalterlichen Palazzi gegenüber, Vicenza
15. S. Giorgio Maggiore, Venedig, Fassade
16. Il Redentore, Venedig, Fassade von jenseits des Giudecca-Kanals
- 17a. Pantheon, Rom, Front
- 17b. Andrea Palladio, *Quattro libri* 1570, Pantheon, Aufriss
18. sog. Minervatempel, Assisi
19. Andrea Palladio, *The architecture in four books*, London 1721, sog. Minervatempel, Assisi, Aufriss

20. Andrea Palladio, *Quattro libri* 1570, Rekonstruktion eines antiken Hauses
- 21a. Vitruv Ed. Daniele Barbaro, lat. Version 1567, Antikes Haus, Grundriss
- 21b. Vitruv Ed. Daniele Barbaro, lat. Version 1567, Antikes Haus, Längsschnitt
- 22a. Vitruv Ed. Berardo Galiani 1758, Antikes Haus, Grundriss
- 22b. Vitruv Ed. Berardo Galiani 1758, Antikes Haus, Atrium, Längsschnitt
23. Andrea Palladio, *The architecture in four books*, London 1721, Convento della Carità, Venedig, Grundriss
24. Andrea Palladio, *The architecture in four books*, London 1721, Convento della Carità, Venedig, Atrium
25. Antonio Canal gen. Il Canaletto (1697-1768), *Hof des Convento della Carità*, Royal Collections, Windsor Castle
- 26a. Vorschlag zu einem Comödienhause, Längsschnitt, Illustration zu: Marc-Antoine Laugier, *Neue Anmerkungen über die Baukunst*, Leipzig 1768, Anhang 2
- 26b. Zuschauerraum im ehem. Hoftheater von Weimer, Nikolaus F. Thouret, 1798, Rekonstruktion A. Pretzsch, 1959
- 26c. Theater im Schloss Ludwigsburg, Nikolaus F. Thouret, 1811–1812
- 27a. Villa Capra, gen. La Rotonda, bei Vicenza
- 27b Villa Capra, gen. La Rotonda, bei Vicenza, Luftbild
28. Villa Capra, gen. La Rotonda, bei Vicenza, Grundriss nach Ottavio Bertotti Scamozzi, *Vicenza-Führer* 1761
29. Villa Capra, gen. La Rotonda, bei Vicenza, Querschnitt nach Ottavio Bertotti Scamozzi, *Vicenza-Führer* 1761
30. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Sylphiden aus den *Idyllen*, Klassik Stiftung Weimar
31. Schlosspark von Ermenonville, Rousseau-Insel (1763–1766)
32. Pagodenburg, Schlosspark von Nymphenburg (1716–1719)
33. Postkarte mit dem Motiv Mignon, um 1900
34. Goethedenkmal im Park der Villa Borghese, Rom, Mignon, 1902
35. Arnold Böcklin, *Villa am Meer*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
36. Anselm Feuerbach, *Iphigenie*, Zweite Version, 1872, Staatsgalerie, Stuttgart

1 Johann Wolfgang Goethe, Werke, Weimarer Sophien-Ausg., 3. Abt. Bd. 1, S. 143–342.

2 Hier wird gewöhnlich die überarbeitete Fassung (*Italienische Reise*) zitiert, u. zw. einfach mit Angabe des Datums; wo jedoch die ursprünglichen Reisenotizen herangezogen sind, ist es eigens vermerkt. Wichtige neue kommentierte Editionen der *Italienischen Reise*: von Herbert von Einem (Hamburger Goethe-Ausg. Bd. 11; neu bearb. Auflage ab 1981 in München erschienen); von Andreas Beyer, Norbert Miller und Christof Thoenes (Münchner Ausg. Bd. 15); von Hendrik Birus und Friedmar Apel u.a. (Frankfurter Ausg. Bd. 15). Zur Forschungsgeschichte über Goethes Reise nach Italien vgl. auch Peter Brenner, *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen 1990, S. 286–311.

3 Von den zahlreichen Abhandlungen, mit denen Erhard Hirsch die Bedeutung von Franz von Anhalt Dessau herausgestellt hat, cf. zuletzt: »God dam! hier bin ich in England!«, »Von dem Fürsten Franz zu Dessau ist Kew nach Wörlitz übertragen« aber »Kew, deucht mir, ist von Wörlitz überwunden«: Georg Friedrich Ayrer, 1778, in: *Aufklärung. Stationen – Konflikte – Prozesse. Festgabe für Jörg Garber zum 65. Geburtstag*. Ed. Ulrich Kronauer und Wilhelm Kühlmann, Eutin 2007, S. 127–156. Hubertus Günther, »Anglo Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz«, in: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, Ausst. Kat., Frankfurt am Main 1996, S. 131–162.

4 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Ed. Klaus-Detlef Müller (Frankfurter Ausg. der Werke, Bd. 14), Frankfurt 2007, S. 334, vgl. S. 359.

5 Ludwig Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien und München 1959, Brenner, 1990, S. 224, S. 232, S. 275–320 Italien-Reisen 18.Jh., S. 216–224 England-Reisen 18. Jh.

6 Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, *Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66*, Ed. Ralf-Torsten Speler, München und Berlin 2001, Erdmannsdorffs, *Briefe an seine Frau aus Italien 1790*, publ. in: August Rode, *Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*, Dessau 1801.

7 Johann Caspar Goethe, *Reise durch Italien im Jahre 1740*, Ed. Albert Meier, München 1986.

Johann Georg Keyßler, *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, Hannover 1840/41, 2 Bde.; Neue u. vermehrte Auflage, Hannover 1751, 2 Bde.

8 Johann Jacob Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und*



insonderheit der Werke der Kunst enthalten, 1.Ed. Leipzig 1770/71. 2.Ed. Leipzig 1777/78. 3 Bde.

9 Johann Wilhelm von Archenholz (1743–1812), *England und Italien*, Leipzig 1785. 3 Bde.

Kommentierter Reprint mit Varianten der 2. Ed. 1787, 5 Bd., mit Kommentar von Michael Maurer, Heidelberg 1993.

10 Frankfurter Ausg., Bd. 14, 19.

11 Zum Aspekt der Bildung cf. Daniel L. Purdy, »The building in Bildung: Goethe, Palladio and the architectural media«, in: *Goethe Yearbook* 15, 2008, S. 57–73.

12 4. Venezianisches Epigramm.

13 Johann Jacob Wilhelm Heinse, *Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlaß*, München 2003–2005, Bd. 1, S. 1228.

14 Dabei werden Brunelleschi und Bramante als Wegbereiter der modernen Architektur noch 1753–

1755 im »Essai sur l'architecture« von Laugier gewürdigt.

15 Harald Keller, *Blick vom Monte Caro: Kleine Schriften*, Frankfurt am Main 1984, S. 235–264, (Goethe, Palladio und England).

16 *The Architecture of A. Palladio* (auch *Palladio's Four Books of Architecture*), über S. von Giacomo Leoni, 1715, weitere Auflagen 1721, 1725, 1742.

17 *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati*, Vicenza 1776–1783, 4 Bde.

18 *Le terme dei Romani disegnate da Andrea Palladio e ripubblicate con la giunta di alcune osservazioni, giusto l'esemplare del Lord Conte di Burlington impresso a Londra, l'anno 1732*, Vicenza 1785.

19 *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza 1761.

20 Volkmann 1777/78 (S. Anm. 8), Bd. 3, S. 740.

21 Herbert von Einem, *Goethe-Studien*, München 1972, S. 50–71, S. 132–155. Hendrik Birus, »Goethes ›Italienische Reise‹ als Einspruch gegen die Romantik«, in: *Europäische Begegnungen – Die Faszination des Südens*, Acta Ising 2000, hrsg. von Stefan Krimm und Ursula Triller, München 2001, S. 116, S. 134.

22 Sulpiz Boisserée, *Tagebücher I: 1808–1823*, Ed. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978 (= *Tagebücher*

1808–1854, Bd. 1), S. 241. Einem 1972 (S. Anm.21), S. 146.

23 Johann Jakob Volkmann, *Teutsche Academie der Bau-Bildhauer- und Maler-Kunst*, Teil 1, Bd. 3, Nürnberg 1770: Palladio.

24 Frankfurter Ausg., S. 359.

25 Alfred Jericke und Dieter Dolgner, *Der Klassizismus in der Baugeschichte Weimar*, Weimar 1975, S. 163–168; Dieter Dolgner, »Weimarer Klassizismus«, in: *Architektur im Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Romantik. Wissenschaftliche Zeitschrift Bauhaus-Universität Weimar* 42, Heft 2/3, 1996, S. 59–70.

26 Karl Wilhelm Friedrich Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, Ed. Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, Leipzig 1826, Bd. 1, S. 486–488. Darauf weist Hendrik Birus hin.

27 Vgl. Hendrik Hellersberg, »Er gab mir einige Anleitung«: Ottavio Bertotti Scamozzi und Goethe. Neue Aspekte zu Goethes Palladio-Rezeption«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2005*, S. 37–55.

28 Volkmann 1777/78, Bd. 3, S. 740.

29 *Das italienische Reisetagebuch des Prinzen August von Sachsen-Gotha-Altenburg, des Freundes von Herder, Wieland und Goethe*, Ed. Götz Eckhardt, Stendal 1985, 13./14.10. 77. Volkmann 1777/78, Bd. 3, S. 740.

30 Bertotti 1761, 80ff.

31 Johann Caspar Goethe 1986, S. 391.

32 Heinse, *Aufzeichnungen*, 2003–2005, Bd. 1, S. 1261.

33 Eine andere Sicht auf diesen Passus bei: Christof Thoenes, »Incontro a Vicenza: sguardi su Palladio nel Viaggio in Italia di Goethe«, in: *Palladio nel Nord Europa: libri, viaggiatori, architetti. Centro Internazionale di Studi di Architettura ›Andrea Palladio‹ di Vicenza*, Ed. Guido Beltramini, Mailand u.a. 1999, S. 205–210, derS. , »Incontro a Vicenza : sguardi su Palladio nel Viaggio in Italia di Goethe«, in: *Studi in onore di Renato Cevese. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*. Ed. Guido Beltramini, Adriano Ghisetti Giavarina, Vicenza 2000, S. 459–471.

34 Ernst Beutler, *Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, seine Entstehung und Wirkung*, München 1943.

35 Johann Jacob Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, 1784, Ed. Max Baeumer,

Stuttgart 1975, S. 28.

36 Volkmann 1777/78 (S. Anm. 8), Bd. 3, S. 744.

37 Bertotti 1776–1783, Bd. 1, Taf.22–24.

38 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1755, S. 173 (Anfang Kap. 4).

39 A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570, lib. 4, cap. 5.

40 Volkmann 1777/78 (S. Anm. 8), Bd. 3, 632f.

41 Ebd., Bd. 2, 347.

42 Ebd., Bd. 3, 628f.

43 Heinse 2003-05, Bd. 1, S. 1253.

44 Baukunst, »Handschrift aus dem Nachlaß«, in: J. W. Goethe, *Schriften zur Kunst*, Erster Teil.

Artemis-Gedenkausg. der Werke Goethes

45 Palladio 1570 (S. Anm. 39), lib. 4, cap. 26.

46 Ebd., lib. 2, cap. 4–10.

47 *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, überS. u. kommentiert von Daniele Barbaro. Venedig

1556, zu Vitruv 6.1.

48 Elena Bassi, *Il Convento della Carità*, Vicenza 1971, mit übersichtlichen Plänen des

Baubestandes.

49 Volkmann 1777/78 (S. Anm., 8), Bd. 3, S. 626.

50 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Ed. Gaetano Milanesi,

Florenz 1906, Bd. 7, S. 529.

51 Erdmannsdorff 2001 (S. Anm. 6), S. 96f.

52 Palladio 1570 (S. Anm. 39), lib. 2, S. 18. Bertotti 1761, S. 34.

53 Erdmannsdorff 2001 (S. Anm. 6), S. 97.

54 Volkmann 1777/78 (S. Anm. 8), Bd. 3, S. 750.

55 Palladio 1570 (S. Anm. 39), lib. 2, S. 18f.

56 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Weimarer Ausg. Abt. 1, Bd. 42,2. *Angelika Jacobs, Goethe*

*und die Renaissance: Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer*

*Identitätskonstruktion*. München 1997, S. 189.

57 *Dichtung und Wahrheit*. Frankfurter Ausg. der Werke, Bd. 14, S. 57.

58 Op.cit., S. 59–73.

59 Herrmann Meyer, *Kennst Du das Haus? Eine Studie zu Goethes Palladioerlebnis*, Euphorion 1953.

Von Einem 1972 (S. Anm.21), 145.

60 Cordula Grewe, »Mignon als Allegorie des Poetischen: Goetherezeption und Kunsttheorie in der deutschen Malerei der Spätromantik«, in: *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg 2002, S. 307, S. 343.

61 *De re aedificatoria* 4. 1.

## **Zusammenfassung**

Nach einer einleitenden Darlegung des kulturhistorischen Rahmens von Goethes Begegnung mit Palladios Werken, bei dem besonders auf den in Weimar vertrauten Palladianismus von Dessau-Wörlitz hingewiesen wird, geht es hauptsächlich darum nachzuvollziehen, auf welche Weise Goethe Palladio begegnete: Gemeint ist hier zunächst die grundlegende Geisteshaltung, die hinter den Urteilen zu Palladio steht: ein damals weit verbreiteter, gleichzeitig aber auch angefochtener Idealismus, der die Architektur sehr weitgehend von ihren praktischen Bedingungen (nicht aber aus ihrem geistigen Zusammenhang) löst. Zudem wird die spezielle Ausrichtung der Urteile ins Auge gefasst; es erweist sich, dass sie auf der damals aktuellen Architekturtheorie aufbauen, aber in Vicenza sonst noch recht vage bleiben, während sie sich nach dem Ankauf von Palladios *Quattro libri* markant zu präzisen Diskursen wandeln. Die Urteile zu zwei einzelnen Bauten werden besonders herausgestellt: Der Convento della Carità erfährt als unvermittelte Wiederaufnahme des antiken Hauses in der Neuzeit die höchste Würdigung; dagegen begegnet die Villa Rotonda wegen ihres perfekten Formalismus einer gewisse Reserve. Sie ruft bei Goethe den kindlichen Traum von einem Feenschlösschen hervor.