

ESTUDIOS LITERARIOS

«Divis manibus»: Goethe und Erwin von Steinbach

Joachim HEIMERL

Ludwig-Maximilians-Universität München
Joachim.heimerl@bluemail.ch

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Untersuchung wird erstmals der innere Zusammenhang der beiden «Baukunst»-Aufsätze Goethes im Zeichen der frühen Genieästhetik des Dichters und ihrer späteren Ablösung dargestellt.

Palabras clave: Genieästhetik.

«Divis manibus»: Goethe and Erwin von Steinbach

ABSTRACT

The research paper deals with the interrelationship of Goethe's two «Baukunst» essays with regard to the poet's early concept of ingenious aesthetics and its later change, an aspect that has not been examined before.

Key words: Ingenious aesthetics.

RESUMEN

El presente artículo trata de la interrelación de los dos ensayos que Goethe escribió sobre la «Baukunst» partiendo de un primer concepto de estética del genio y del cambio experimentado a posteriori, un aspecto que hasta ahora no ha sido estudiado suficientemente.

Palabras clave: Estética del genio.

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Erwin von Steinbach und das Straßburger Münster: Paradigmen für Goethes frühe Genieästhetik. 2. Grundzüge der Genieästhetik Goethes. 3. Die Überwindung der Genieästhetik in Goethes Spätwerk am Beispiel der Domkirche zu Köln.

Wie bereits der Titel nahe legt, wird sich diese Studie in einem ersten Teil insbesondere Goethes *Baukunst*-Aufsatz¹ aus dem Jahr 1772 widmen. Unter dem Zentralaspekt des Goetheschen Geniebegriffs wie vor allem auch seiner allmählichen Wandlung wird im anschließenden zweiten Teil dieser Text mit Goethes *Baukunst*-

¹ Goethes Werke werden nachfolgend zitiert nach den folgenden Ausgaben: Johann Wolfgang Goethe. Hamburger Ausgabe (= HA) in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, 15. Auflage, München 1993ff.; Hanna Fischer-Lamberg (Hg.): *Der junge Goethe*. Berlin/ New York 1973ff. (= DjG); *Goethes Werke*, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bände, Weimar 1887ff. (= WA). Goethes Briefe werden zitiert nach: *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*. Hamburger Ausgabe (HA-Br) in sechs Bänden, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, 4. Aufl., München 1988.

Aufsatz von 1823 in Beziehung gesetzt werden. In diesem Zusammenhang soll in einem dritten Teil abschließend untersucht werden, in welchem konkreten Verhältnis Goethes nicht nur zeitlich divergente *Baukunst*-Aufsätze diesbezüglich zueinander stehen, was in der Forschung überraschenderweise bisher nicht beachtet worden ist.

Zur Verdeutlichung werden hierbei in zwei Exkursen sowohl der Goethesche Geniebegriff als auch seine spätere Modifikation ausführlicher darzustellen sein. Gleiches gilt für den Begriff der Gotik wie für die spezifische Mittelalterrezeption Goethes, die hier ebenfalls unbedingt zu berücksichtigen sind.

Zwei Künstlerpersönlichkeiten sind es, die auf den jungen Goethe bekanntermaßen enormen Eindruck machen: Der Dichter Shakespeare und der Baumeister Erwin von Steinbach. Shakespeare wie Steinbach erscheinen dem jungen Goethe hierbei als die herausragenden Paradigmen künstlerisch-autonomer Schaffenskraft. Wie Shakespeare in Bezug auf die Literatur, so stellt Steinbach in Bezug auf die Architektur bzw. auf die bildende Kunst für Goethe die konkrete Manifestation eines an sich abstrakten genialischen Prinzips dar. Sowohl in der Rede *Zum Shakespeares-Tag* (1771) als auch in der Erstfassung der Schrift *Von deutscher Baukunst* (1772) werden beide Künstler demgemäß von Goethe auf den rein symbolischen Inbegriff jedweden genialen Schaffens bezogen, nämlich – wie ich dies bereits an anderer Stelle ausführlich dargestellt habe² – auf den Urkünstler Prometheus, den Shakespeare wie Steinbach schon allein kraft ihrer menschlichen Realexistenz in ihrer jeweiligen genialen Potenz sogar noch übertreffen: «Er [Shakespeare]», schreibt Goethe so in *Zum Shakespeares-Tag*, «wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe»;³ Erwin von Steinbach dagegen leite in seinem künstlerischen Schaffen, wie wir in *Von deutscher Baukunst* lesen, «mehr als Prometheus die Seligkeit der Götter auf die Erde»⁴.

Diese enthusiastische Verehrung, die Goethe dem Dichtergenie Shakespeare entgegenbringt, mag uns durchaus ohne eine weitere, tiefgreifende Reflexion begreiflich sein.

Wenn wir aber nachfolgend insbesondere die Bedeutung Erwins von Steinbach für die Ästhetik, zumal für die Genieästhetik Goethes betrachten werden, so muss uns aus unserer heutigen Sicht dieser Überschwang im Hinblick auf die unterschiedslose Parallelisierung Steinbachs und Shakespeares zumindest ebenso befremden wie der Vergleich des Baumeisters mit dem Goetheschen Geniesymbol des Prometheus. Folgendes ist hierbei unbedingt zu berücksichtigen:

Was Goethes überschwängliche Bewunderung für Erwin von Steinbach anbelangt, so fußt eben diese Bewunderung, wie wir heute wissen, auf einem grundlegenden Missverständnis: Erwin von Steinbach (um 1240 bis 1318) galt Goethe – wie seinen Zeitgenossen – als Schöpfer der gesamten Anlage des Straßburger Münsters. Dieses

² Vgl.: Heimerl, J., *Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheussymbols im Werk Goethes. Versuch einer Neubestimmung*. München 2001, hier: S. 30; s.a.: ders.: «Egmont und Ferdinand als Träger des Goetheschen Prometheussymbols», in *Weimarer Beiträge* 48 (2002), 202-225.

³ HA 12, 227.

⁴ HA 12, 15.

war im Jahre 1015 begonnen und nach einem Brand seit 1176 im gotischen Stil neu errichtet worden. 1284 und 1293 wird Meister Erwin urkundlich als Werkmeister am Münster genannt. Drei, teils spätere Inschriften am Münster selbst, stellen ihn als Erbauer der gesamten Kathedrale vor. Als gesichert gilt der kunsthistorischen Forschung dagegen heute lediglich Erwins Entwurf der Westfassade der Kirche, präziser derjenige des unteren Teils der Westfassade.

Für Goethes subjektive Sichtweise auf Steinbach freilich bleiben diese Kenntnisse ebenso unbedeutend wie, was hier zu zeigen sein wird, letztlich auch die historische Person des Erwin von Steinbach selbst.

Schon die Persönlichkeit Shakespeares hatte in Goethes *Rede zum Shakespeares-Tag* keine eigentliche Rolle gespielt. Vielmehr thematisiert Goethe bereits dort hinter der äußeren Fassade seiner Shakespeare-Huldigung die (zumindest zu dieser Zeit partiell noch wunschhafte) Erfahrung seiner selbst als eines dichterischen Genies.⁵ Die eigentliche Intention dieses Textes ist in der Forschung deshalb in einer Doppelfunktion beschrieben worden, nämlich als Programmschrift der Genieästhetik im Allgemeinen sowie als programmatisches «Sendschreiben» des jungen Dichters Goethe an die literarische Öffentlichkeit seiner Zeit⁶ im Besonderen, dies freilich zunächst begrenzt auf den kleinen Kreis der Anwesenden bei der Frankfurter Shakespeare-Feier 1771.

Gleiches gilt es auch im Falle des ersten Aufsatzes *Von Deutscher Baukunst* im Hinblick auf die historische Person Erwins von Steinbach zu berücksichtigen. Entsprechend der *Shakespeare-Rede* intendiert so auch *Von deutscher Baukunst* - genau besehen - nichts weniger als eine biographisch-künstlerische Hommage an Steinbach, auch nicht eine vordergründige, essayistisch-ästhetische Auseinandersetzung mit der baulichen Kunstform der Gotik. Die eigentliche Intention dieses Textes wird dagegen nur fassbar, wenn man seinen spezifischen Charakter betrachtet, der zuvorderst durch den Untertitel bestimmt wird.

Die in antiken römischen Grabschriften gebräuchliche Formel

Divis manibus Ervini a Steinbach

bezeichnet somit explizit diejenige literarische Tradition, in die sich der gesamte Text durch seinen Autor gestellt sieht, so dass sich der den Aufsatz bestimmende, charakteristische Grundzug unschwer als der des Epitaphs zu erkennen gibt. Eben dies verdeutlicht schon der Einleitungsgedanke des Textes:

Als ich auf deinem Grabe herumwandelte, edler Erwin, und den Stein suchte, der mir deuten sollte: Anno domini 1318 [*mille trecenti duodeviginti*], XVI. [*sexto decimo*] Kal. [*Kalendas*] Febr. [*Februarias*] obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis, und ich ihn nicht finden, keiner deiner Landsleute mir ihn zeigen konnte, dass sich meine Verehrung deiner an der heiligen Stätte

⁵ Vgl. hierzu ausführlicher: Ermann, K., *Goethes Shakespeare-Bild*. Tübingen 1983; Joachim Heimerl (2001), 30ff.

⁶ Vgl.: Luserke, M., *Der junge Goethe. Ich weiss nicht warum ich Narr soviel schreibe*. Göttingen 1999, 68.; Joachim Heimerl (2001), 35f.

ergossen hätte, da ward ich tief in der Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, töriker und besser als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitztümer gelangen würde, von Marmor oder Sandsteinen, wie ich's vermöchte.⁷

Das verschollene Grab Erwins von Steinbach ist bekanntermaßen erst im Jahr 1816 von Sulpiz Boisserée wiederentdeckt worden. Die Unauffindbarkeit des Grabes zum Entstehungszeitpunkt des *Baukunst*-Aufsatzes hat jenseits dieser historischen Voraussetzung jedoch eine wesentliche Funktion für die Intention des Textes und liefert zugleich dessen vordergründige Legitimationsgrundlage: Als fiktionaler Epitaph auf den Künstler soll der gesamte Aufsatz das literarische Substitut seines Grabmales darstellen. Dieser als «edler Erwin»⁸ apostrophierte Künstler indes hat mit dem historischen Baumeister, unabhängig von der oben gemachten Einschränkung, kaum mehr als nichts zu tun. Vielmehr dient, wie zu sehen sein wird, die vorgebliche Suche nach seinem Grabe ebenso wie dessen Substitution durch einen literarischen Epitaph – wie schon der *Shakespeare*-Text – zum Anlass für die weitere Positionsbestimmung einer neuen Ästhetik. Die Fiktion des Aufsatzes als Grabschrift schließt ihren apostrophierten Adressaten damit vollständig ein.⁹ Dieser taugt lediglich als Paradigma genialer Schöpferkraft zur Spiegelungsfläche eines neuen ästhetischen Entwurfs ebenso wie insbesondere auch zur impliziten Selbststilisierung des jungen Dichters Goethe. Hinter der gleichsam auf dem Epitaph angesprochenen Figur des Erwin von Steinbach wird so vor allem das Ideal einer neuen Anthropologie sichtbar, die in der Denkfigur des Genies ihre substantielle Ausprägung findet.

Der Begriff des Genies wird sowohl im alltäglichen Sprachgebrauch wie auch in dem der Literaturwissenschaft mitunter inflationär verwendet – eine Erscheinung, die schon Goethe selbst mit Blick auf seine Zeitgenossen in *Dichtung und Wahrheit*¹⁰ beklagt hat. Im Rahmen einer grundlegenden, im 18. Jahrhundert stattfindenden anthropologischen Wende bezeichnet der Terminus «Genie» dagegen vor allem den Menschentypus einer neuen Generation. Das Genie erscheint als verstiegen in seinen Forderungen, als Großes wagend und aufs Ganze gehend. Es repräsentiert einen Menschen, der völlig von innen heraus lebt¹¹, der sich aller Fremdbestimmung entledigt, der seine autonome Individualität entdeckt hat und der so schöpferisch tätig werden kann. In ihm drückt sich die Natur am unmittelbarsten aus, nötigenfalls wider alle Konvention, Tradition und auch Religion.¹² Goethe selbst bezeichnet als «Genie» in diesem Sinne

⁷ HA 12, 7.

⁸ HA 12, 7, Z. 5.

⁹ Ähnlich: Eibl, K., «„...Mehr als Prometheus...“». Anmerkungen zu Goethes *Baukunst*-Aufsatz», in *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), 238-248, hier 246.

¹⁰ Vgl.: HA 10, 160

¹¹ Herder faßt dementsprechend den Grundsatz des Sturm und Drang zusammen [an Caroline Flachsland, 1773]: «Jeder handle nur ganz aus sich, nach seinem innersten Charakter, sei sich treu.» Zitiert nach: Winter, H.-G., «Antiklassizismus. Sturm und Drang», in Zmégac, V. (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur*. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. I.1, 4. Aufl. Weinheim 1996, hier: S. 204.

¹² Vgl.: De Boor, H. / Newald, R. (Hg.): *Geschichte der Deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 6: Jörgensen, S. A. / Bohnen, K. / Øhrgaard, P., *Aufklärung, Sturm und Drang und frühe Klassik. 1740-1789*. München 1990, hier: S. 430.

diejenige Kraft des Menschen (...), welche durch Handeln und Tun, Gesetz und Regeln gibt.¹³

Die so stattfindende «Selbstermächtigung des modernen Menschen»¹⁴ lässt das Genie zum idealen Exponenten einer Menschheit werden, die nach uneingeschränkter Selbstbestimmung strebt, sozial, politisch und vor allem auch geistig bzw. ästhetisch.¹⁵ Nicht mehr länger plausibel erscheinende Abhängigkeiten sollen emanzipatorisch überwunden werden, was ständisch-gesellschaftliche Grenzen und religiöse Fixierungen ebenso umfasst wie poetische und künstlerische Regeln und Vorbilder.¹⁶

Konstitutiv für das Genieideal sind so in nuce insbesondere die Erfahrung der eigenen Individualität, der subjektiven Autonomie sowie die damit verbundene Abgrenzung des Genies gegenüber aller äußeren Heteronomie. Dem Genie ist demnach, wie dies Goethe selbst formuliert,

nichts vorzuschreiben, es läuft glücklich wie ein Nachtwandler über die scharfen Gipfelrücken weg, von denen die wache Mittelmäßigkeit bei'm ersten Versuche herunterplumpt.¹⁷

Diese Vorstellung von dem Genie als dem «totalen» Menschen ist - es klang bereits an - im Sturm und Drang zumeist auf eine Künstlerpersönlichkeit¹⁸ hin angelegt. Aufgrund ihres gesteigerten Empfindungsreichtums ist insbesondere diese Künstlerpersönlichkeit nach Ansicht der Zeit zur aktiven Reaktion auf die Umwelt fähig und somit insoweit zum künstlerischen Schaffen nahezu prädisponiert, als es ihr allein im Sinne einer – wie dies Goethe selbst nennt - «künstlerischen Reproduktion»¹⁹ so möglich ist, die diffusen Eindrücke dieser Umwelt in ein authentisches Kunstwerk zu transformieren (s.u.).

Natürlich kann das Genie prinzipiell in allen möglichen menschlichen Lebensformen auftreten. Gleichwohl, und dies gilt es in diesem Zusammenhang besonders zu berücksichtigen, fasziniert in der Genieästhetik des Sturm und Drang vor allem die Erscheinung des großen, des genialen Dichters und /oder aber die des bildenden Künstlers.

Die Ursache für diese – zumindest - bevorzugte Assoziation Genie-Künstler resultiert in der Hauptsache daraus, dass die Schaffenskraft im genialen Sinne auf

¹³ HA 10, 160f.

¹⁴ Schmidt, J., *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Darmstadt 1988, hier S. 264.

¹⁵ Vgl.: Jeßing, B., «Genie», in Witte, B. u.a. (Hg.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/1, Stuttgart /Weimar (1998), 351-354, hier: S. 352f.

¹⁶ Von der Nichtbeachtung poetischer Regeln und Vorbilder in dieser Zeit spricht Goethe u. a. in einem Brief an Jacobi vom 21. August 1774, in dem er der regelstarrten Literatur der Aufklärung die subjektive Gestaltungskraft des Genies entgegenstellt: «Sieh lieber, was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist die Reproduktion der Welt um mich, durch die innere Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier wieder hinstellt, (...)». (DjG IV, S. 243f.).

¹⁷ WA I, 45, 188.

¹⁸ Vgl. u.a.: Szyrocki, M., «Barde – Genie – Wieszcz. Zum Geniebegriff im 18. Jahrhundert und seiner Rezeption», in *Goethe-Jahrbuch* 101 (1984), 56-62, hier bes. S. 58ff.

¹⁹ Vgl.: DjG IV, 243f.

Gebieten außerhalb des künstlerisch-literarischen Bereiches (etwa in der Naturwissenschaft) im 18. Jahrhundert durchaus an unüberwindliche Grenzen stößt. Einer literarischen oder artifiziell-bildnerischen Entfaltung des Genies stehen dagegen in dieser Zeit derartige Hemmnisse nicht unmittelbar im Wege.²⁰ Einzig dem Dichter bzw. dem bildenden Künstler ist es – übrigens auch im Gegensatz zum Genietypus des handelnden Selbsthelfers (s.u.) - so möglich, in einem genialen Schöpfungsakt eine eigene Kunstwelt zu erschaffen; er allein ist, wie dies Gerhard Kaiser formuliert, zum «Entdecker seelischer Kontinente»²¹ berufen, die noch kein Mensch vor ihm betreten hat.

Die bis zum Beginn der Geniezeit in der Literatur und – mit Einschränkungen – auch in der bildenden Kunst hauptsächlich vorherrschende bloße Nachahmung der Naturscheinungen oder Naturwirkungen wird damit um 1770 nun von jener naturhaften schöpferischen Kraft abgelöst, die der genialische Dichter oder Künstler selbst verkörpert. Der Sturm und Drang begreift damit zugleich erstmals das Kunstwerk als ein lebendiges Ganzes, als Analogie zur Natur einerseits und genießt es nach den Worten von Goethes *Baukunst*-Aufsatz andererseits als Konfession des Künstlers, als Abdruck seiner Seele, seiner «innigen, einigen, eignen, selbständigen Empfindung».²²

Was Goethe in diesem Zusammenhang auf der Ebene des Symbols (s.u.) in Prometheus' Berufung auf die Instanz seines alles selbst vollendenden, «Heilig glühend[en] Herz[ens]»²³ schließlich in eine griffig-programmatische Formel bringt, eben dies spricht im *Götz* bereits der Bursche Franz mit konkretem Bezug auf den Dichter an:

So fühl ich (...) was den Dichter macht, ein volles, ganz von e i n e r Empfindung volles Herz!²⁴

Eben hierin erreicht das dichterische Genie nach der Auffassung des Sturm und Drang in Shakespeare seinen Höhepunkt: Er gestaltet aus der Natur und aus sich selbst heraus, ungehindert von normativen Regeln und Gattungsgesetzen. Stattdessen folgt Shakespeare einer subjektiven inneren Gesetzmäßigkeit, welche der junge Goethe in seiner Hymne *Der Wanderer* im Begriff des genialischen «Götterselbstgefühl[s]»²⁵ verdichtet.

Mit dieser neuen ästhetischen und anthropologischen Perspektive werden die Grundlagen der hergebrachten normativen Ästhetik abrupt überholt, die von der Antike bis hin zu Lessing auf die Gültigkeit allgemeiner Kunstgesetze vertraut hatte, weiß sich doch das Genie der Verbindlichkeit dieser Gesetze im Wesentlichen enthoben und drängt so als Originalgenie zur schrankenlosen Verwirklichung seiner Individualität.²⁶

²⁰ Vgl.: Winter, H.-G. (1996), 201f.; s.a.: Braemer, E., *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang*. Weimar 1959, hier: S. 76-79.

²¹ Kaiser, G., *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. 4. Aufl., Tübingen 1991, hier: S. 186.

²² Vgl.: HA 12, 13.

²³ HA 1, 45.

²⁴ HA 4, 103, Z. 10ff.

²⁵ HA 1, 40, V. 97.

²⁶ Vgl.: Sorg, B., *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*. Tübingen 1984, hier: S. 82f.

Im Idealfall verbinden sich hierbei nach der Vorstellung Goethes im Künstlergenie die an sich als a priori komplementär gedachten Fähigkeit zur literarischen und bildnerischen Schaffenskraft. Als Inbegriff des «malenden Dichters» fasst Goethe hierbei insbesondere Salomon Geßner auf.

Geßner gilt dem jungen Goethe als ein Künstlergenie, das mit Text und Bild über beide essentielle Medien künstlerischen Ausdrucks souverän verfügt. Gleichmaßen stellen Shakespeare in Bezug auf die Literatur und Erwin von Steinbach in Bezug auf die bildende Kunst für Goethe gleichsam die beiden exemplarischen Hälften dieses ursprünglich ganzheitlichen Genie-Ideals dar. Beide Künstler allerdings bezeichnen auf ihrem jeweiligen künstlerischen Schaffensgebiet – was es hier unbedingt zu berücksichtigen gilt – mehr noch als Geßner den paradigmatischen Gipfel- und Höhepunkt jedweder geniehafter Potenz und künstlerischer Leistung.

In den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* des Jahres 1772 widmet Goethe den Idyllen Geßners eine Rezension, die eben den Aspekt des ursprünglich-ganzheitlichen, nämlich des malenden Dichtergenies zu beleuchten sucht:

Mit dem empfindlichsten Auge für die Schönheiten der Natur, das heißt für schöne Massen, Formen und Farben, hat er reizende Gegenden durchwandelt, in seiner Einbildungskraft zusammengesetzt, verschönert und so standen paradiesische Landschaften vor seiner Seele. Ohne Figuren ist eine Landschaft todt, er schuf sich also Gestalten aus seiner schmachtenden Empfindung und erhöhten Phantasie, staffierte seine Gemälde damit, und so wurden seine Idyllen.²⁷

Mit eben dem hier angesprochenen «empfindlichsten Auge (...) für schöne Massen, Formen und Farben» tritt Goethe selbst im Frühjahr 1771 dem Straßburger Münster gegenüber. Er schreibt im *Baukunst*-Aufsatz:

Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug' mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Teile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese einfach und groß vor meiner Seele standen und meine Kraft sich voll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte sich mir in leisen Ahnungen der Genius des Werkmeisters: (...) das all' war nothwendig, und ich [Erwin von Steinbach] bildete es schön.²⁸

Des Münsters Schönheit ergibt sich, wie hier deutlich wird, zuvorderst daraus, dass es die Einbildungskraft seines Betrachters unmittelbar anzusprechen vermag. Demgemäß steht das Bauwerk nicht mehr einzig vor dem physischen Auge des Betrachters, also Goethes, sondern zugleich «einfach und groß» vor seiner «Seele». Dieser Vorgang vollzieht sich zwar, wie wir versichert werden, in «jedem Lichte des Tags»²⁹, jedoch bevorzugt, wie wir nur nebenbei erfahren, in der «Abenddämmerung», wenn das «ermattete Auge» die filigranen Einzelteile des Bauwerks

²⁷ WA I. 37, 285.

²⁸ HA 12, 11.

²⁹ Ebd.

verschattet und sich so der «Geist der Massen»³⁰ in der Komplexität der Anlage dem staunenden Betrachter zumindest ahnungsweise erschließt. Insbesondere in der abendlichen Zeit der Dämmerung, im geheimnisvollen Zwischenbereich von Hell und Dunkel, eröffnet sich, wie dies in Bezug auf den jungen Goethe jüngst Osterkamp³¹ gezeigt hat, dem Subjekt ein weitreichender Imaginationsraum. In diesem Imaginationsraum verbinden sich – ähnlich wie bei Geßner – innerhalb des *Baukunst*-Aufsatzes die getrennten Medien der bildenden Kunst und der Dichtkunst zu ihrer ursprünglichen Einheit: Die äußere Anschauung des Schönen, konkret des Münsters, geht in ihrer simultanen Deskription durch den Betrachter beinahe unmerklich in Poesie über, das Äußere wird gleichsam zum Inneren, das im Halbdunkel versinkende Kunstwerk aus Stein beseelt sich in der Einbildungskraft seines staunenden Betrachters und mutiert so zugleich zu einem neuen, zu einem subjektiv-poetischen Kunstwerk.

Diese innere imaginative Potenz stellt im Sinne Goethes nach dem Schlussabschnitt der *Dritten Wallfahrt nach Erwins Grabe* die unabdingbare Grundvoraussetzung jedweden Künstlertums und mithin des Dichtertums dar:

Mit jedem Tritte überzeugte man sich mehr: dass Schöpfungskraft im Künstler sei aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maße und des Gehörigen, und dass nur durch diese ein selbständig Werk, wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden.³²

Noch Werther, wenn auch selbst zwischen den Kategorien von Dilettant und Künstler³³ eigentümlich changierend, spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von der

heilig belebenden Kraft, mit der ich Welten um mich schuf³⁴.

Da diese Kraft jedoch aus jenem Inneren, aus jenem Imaginationsraum stammt, in dem Werther, sooft er in sich selbst zurückkehrt, eine ganze Welt findet, zeigt sich so auch seine Individualitätsstruktur von jener inneren geniehaft-schöpferischen Potenz des Künstlers getragen, wie sie hier im *Baukunst*-Aufsatz in der künstlerischen Wahrnehmung des Betrachters das bloße Gebäude des Münsters zum Kunstwerk erhebt.

Die bildnerische oder architektonische Kunst, die Goethe in diesem Aufsatz eine «deutsche» nennt, gibt sich damit als eine im Grunde poetische Baukunst zu erkennen; diese spricht so einerseits die künstlerische Einbildungskraft des betrachtenden

³⁰ HA 12, 10.

³¹ Osterkamp, E., «Dämmerung. Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe», in Wiethölter, W. (Hg.), *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*. Tübingen und Basel 2001, 145-161, hier: S. 155f.

³² HA 12, 30.

³³ Vgl.: Vaget, H.-R., «Die Leiden des jungen Werther», in *Interpretationen. Goethes Erzählwerk*, hrsg. von Paul Michael Lützeler und James E. McLeod, Stuttgart 1998, S. 37-72; s.a.: Joachim Heimerl (2001), 209ff.

³⁴ HA 6, 85.

Dichters an und konstituiert sich andererseits als ein vollkommen erlebbares Kunstwerk, als «lebendige Schönheit»³⁵, erst eigentlich im Auge dessen, der diese mit einem schöpferischen Künstlerblick wahrzunehmen vermag. Die Genialität des Kunstwerks wie seines Meisters wird somit erst in der kongenial-künstlerischen Rezeption und in der inneren, imaginativen und ihrerseits schöpferischen Adaptation des Betrachters ihrem vollem Umfange nach fassbar. Schon aus diesem Grunde bietet Goethes Aufsatz keine detailverliebte Beschreibung des Münsters; im Gegenteil: Auf eine auch dem Unkundigen nachvollziehbare Deskription des Baues im Allgemeinen und seiner prachtvollen Westfassade im Besonderen wird vielmehr vollständig verzichtet. Stattdessen läßt Goethe innerhalb der reflexiv-schöpferischen Situation des memorierten Selbstgesprächs das Münster selbst ebenso zu Wort kommen wie den Genius seines Meisters, wodurch sich das Straßburger Münster als ein poetisches Kunstwerk zugleich in mehrfacher Hinsicht als eine sprechende Architektur erweist:

Wie der Aufsatz selbst wird das Münster im Sinne eines Sprechakts von Seiten des Autors, also Goethes, als kolossaler Epitaph seines Meisters und damit als gesamtbauliches und künstlerisches Substitut des verschwundenen Grabes verstanden, und wiederum wie der Aufsatz Goethes, also der eigentliche literarische Epitaph, erweitert sich die bauliche Kunstform im innerlichen Nachvollzug und in der schöpferischen, literarischen Artikulation ihres Betrachters zu einem Medium wie zu einem genuinen Gegenstand der Poesie. Dass – wie eingangs vermutet – hierbei weder das eigentliche Münster zu Straßburg noch gar die historische Person des Erwin von Steinbach nicht auch nur die geringste Rolle spielen, mag an diesem Punkt unserer Betrachtungen kaum noch überraschen. Als Epitaph auf das Genie und seine schöpferische Potenz ist die Person wie das Werk Erwin von Steinbachs somit deutlich nur als die historische Konkretisierung und Exemplifizierung der abstrakten Genie-Idee Goethes zu verstehen, die sich zudem aus der Zentralperspektive des kongenial-schöpferischen Betrachters in der geniehaften Selbstbe Spiegelung des jungen Goethe bricht.

Die vorgebliche Intention des Aufsatzes als eines fiktiven Epitaphs auf Erwin verweigert dementsprechend gerade ihre kategoriale Funktion als Grab- oder aber als Erinnerungsschrift.

Diese Memorialfunktion scheint dagegen im herkömmlichen Sinn gleich zu Beginn des Textes auf, dies allerdings nur noch im oben bereits angeführten lateinischen Zitat der ursprünglichen Grabinschrift, die Goethe aus Behrs *Straßburger Münster und Thurn-Büchlein* (1765) bekannt gewesen ist.

Das Gelübde des Sprecher-Ich, ein Ersatzdenkmal für das verschollene Grab zu stiften,

wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitztümer gelangen würde, von Marmor oder Sandstein, wie ich's vermöchte³⁶,

dieses Gelübde also wird noch im unmittelbarem Anschluss mit der zweimaligen Wiederholung

³⁵ HA 12, 8.

³⁶ HA 12, 8.

Was brauch't's Dir Denkmal!³⁷

nachhaltig verworfen.

Als – freilich rhetorische Frage – lässt sich diese Verwerfung des eigenen Unterfangens durch Goethe zunächst deutlich als umso dringendere Selbstaufforderung verstehen, das versprochene Werk zu Ehren Erwins dennoch unverzüglich zu beginnen. Eben dies zeigt auch das hier gesetzte Satzzeichen, nämlich das emphatisch gebrauchte Ausrufezeichen.

Im zweiten Teil ihrer syntaktischen Katalexe allerdings findet diese Aufforderung ihre wesenhafte Ergänzung, wenn es dort heißt:

Was brauch't's Dir Denkmal! Und von mir!³⁸

Völlig unversehens betritt mit diesem unscheinbaren «von mir» jetzt, wie bereits zu sehen gewesen ist, der eigentliche, freilich implizite Hauptakteur des Aufsatzes, also der geniale Betrachter Goethe selbst, gleichsam die imaginäre Bühne des Textes. Der Namenszug der ursprünglichen, historisch belegten Grabplatte «Ervini a Steinbach» erweist sich damit als bloßer Platzhalter auf dem neuen, freilich abermals fiktiven Epitaph, das – wie wir wissen – der gesamte nun folgende Text darstellt. Statt der frommen Erinnerung an den seligen Geist des Meister Erwin ist dieser Epitaph so offensichtlich nicht nur der Genieideologie der 1770er Jahre gewidmet, ist der Text selbst nicht nur Teil des Kultes einer möglicherweise übersteigerten ästhetischen Idee, sondern – das «mir» zeigt es deutlich an – der *Baukunst*-Aufsatz dekuviert sich bereits in seiner Einleitung als ästhetische Programmschrift des jungen Goethe, als Abbild seiner eigenen literarisch-schöpferischen Potenz und damit – nicht zuletzt – nach dem bekannten Muster der *Shakespeare*-Rede als Medium seiner eigenen Selbstvergewisserung als Genie. Als eben diese Programmschrift stellt der *Baukunst*-Aufsatz somit einen paradigmatischen Entwurf der Anthropologie und der Ästhetik des jungen Goethe dar.

Beide Aspekte bündeln sich in der Dimension des Religiösen, für welches das Münster wie sein Meister die äußere Reflexionsfläche bilden. Das Kunstwerk wird zum Gegenstand der Religion, das künstlerische Genie selbst zum Gegenstand religiöser Verehrung, was in dem schon erwähnten Prosahymnus *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe* besonders deutlich wird. Tritt der kongeniale Betrachter demgemäß «anbetend vor das Werk des Meisters»³⁹, so wird hierin diese genuine Steigerung der Kunst zur Kunstreligion unmittelbar sichtbar, und gleichermaßen hebt die Apostrophe «Heiliger Erwin»⁴⁰ das Genieparadigma auf die Höhe der Gottgleichheit des Genies. Die im Sinne der *Genesis* verstandene Gottesebenbildlichkeit des Menschen ist im Falle des Genies als des totalen Menschen damit dieser Ebene völlig entrückt. Die Distanz zwischen Gott und Mensch wird durch das Genie,

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ HA 12, 6.

⁴⁰ HA 12, 12.

den «gottgleichen Genius»⁴¹ unmittelbar überbrückt; die menschliche Gottanalogie potenziert sich zum «Götterselbstgefühl» des Genies. Dass es sich hierbei um einen «blasphemischen» Akt handle, wie dies Schmidt beobachtet hat, wird in der Vielzahl der religiösen Implikationen des Textes unschwer evident. Insbesondere die *Prometheus*-Hymne, die im ungefähren zeitlichen Kontext des *Baukunst*-Aufsatzes entstanden sein dürfte, reflektiert diesen spezifischen Aspekt geniehafter Individuation: Der prometheische Schöpfer hat durch die exklusive Berufung auf die Instanz des eigenen, «heilig glühenden Herz[ens]» die Heteronomie menschlicher und künstlerischer Gebundenheit überwunden und sich in einem Akt schöpferischer Emanzipation von allen seine Individualität hemmenden Kategorien – auch von den religiösen – befreit. Auf eben dieses, in der ästhetischen Gedankenwelt des jungen Goethe zentrale Modell rekurriert auch der *Baukunst*-Aufsatz. Erkennbar wird dies am abschließenden Vergleich zwischen dem messianischen Genie («Heil dir, Knabe») und der Figur des Prometheus. Diese wird indirekt schon zuvor im Text sichtbar, wenn das schöpferische Genie als «Halbgott» bezeichnet wird, worin wir einen Rückbezug auf den antiken, von Goethe modifizierten Prometheus-Mythos erblicken dürfen, den Goethe freilich in seiner Adaptation nicht unerheblich modifiziert hat.⁴²

Erst unter einer genauen Berücksichtigung der konkreten Parallelität zwischen dem Goetheschen Prometheuskonzept einerseits und dem *Baukunst*-Aufsatz andererseits erschließt sich überhaupt die eigentliche Tiefe des Geniebegriffs, wie ihn Goethe dort entwickelt:

Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die sich gleich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. (...) Und lasst diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltverhältnis zusammenstimmen; denn e i n e Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.

Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauer Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig.⁴³

Diese Textstelle offenbart nun zweierlei: Zunächst spricht sie aus, was schon mehrfach deutlich geworden ist, nämlich dass Steinbach offensichtlich nur das konkrete Paradigma eines höheren ästhetischen Prinzips darstellt, das nicht zuletzt der junge Goethe als Dichtergenie innerhalb des Aufsatzes für sich selbst reklamiert. Dieses Prinzip wird nun hier aufgerufen und inhaltlich gefüllt: In der abermaligen Reminiszenz an den Prometheus-Mythos und den mythischen Animationsakt entwirft Goethe insofern den programmatischen Anspruch einer neuen Ästhetik der Kunst wie einer neuen Anthropologie, als beide Kategorien zuvorderst durch den Anspruch der Authentizität und der kompromisslosen Ganzheit miteinander verbunden werden.

⁴¹ HA 12, 13.

⁴² Ausführlicher hierzu: Joachim Heimerl (2001), 39ff.

⁴³ HA 12, 13.

Im autonomen, nämlich im «einigen, eignen, selbständigen» (s.o.) Schöpfungsakt erfährt – abermals nach prometheischen Muster – das Künstlergenie seine innere Ganzheit. Diese bedeutet zugleich seine existenziell-innere, menschliche und künstlerische Vervollkommnung, nachdem die Ansprüche des externen, nicht-künstlerischen Daseins schlicht «gesichert» worden sind. Das Signum innerer Ganzheit aber trägt nicht nur der geniale Schöpfer; auch das genial Geschaffene, gleichsam nach der Genesis, das von ihm, dem gottgleichen Genie, Belebte zeichnet sich seinerseits durch das Merkmal innerer Geschlossenheit als ein «lebendiges Ganze[s]»⁴⁴ aus. Die gotische Vielfalt, der Gestaltenreichtum der Fassade des Münsters, dessen «unzählige Teile zu *ganzen* Massen schmolzen»⁴⁵, stellt so seinerseits als Paradigma der bildnerischen Kunst das genial-ganzheitliche Werk des ebenfalls genialen, in seiner schöpferischen Innerlichkeit ganzheitlichen Künstlers exemplarisch dar. Dieser, nämlich Erwin, wie sein Werk, das Münster, sind in ihrer jeweiligen Authentizität und Autonomie hierbei offenkundig auf das Prometheische Urbild des Goetheschen Genies bezogen.

Auch Prometheus überträgt die authentische Ganzheitserfahrung seines Seins, nämlich die genuin menschlichen Fähigkeiten des Genießens, Leidens und Weinens dementsprechend aus der eigenen Innerlichkeit, die sich im Aufbegehren gegen Zeus autonomisiert hat, auf seine künstlerische Schöpfung, auf die Menschen. Als Beispiele für die «individuelle Keimkraft»⁴⁶ des Genies stellen das Straßburger Münster und Erwin von Steinbach so in direkter Spiegelung des Mythosymbols Prometheus nunmehr die real-lebensweltlichen Exempla Goethes für die neue, ganzheitliche Anthropologie des Genies und mithin einer innovativen Ästhetik dar.

Goethes *Von Deutscher Baukunst* ist, zumal in der älteren Forschung, immer wieder als kunsthistorisches Essay gelesen worden, als Würdigung der von Goethes Zeitgenossen der 1770er Jahre verkannten und schließlich am Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der Romantik wiederentdeckten Gotik.⁴⁷

Tatsächlich kann dieser Text jedoch genau besehen als nichts weniger verstanden werden denn als eine genuin kunsthistorische Reflexion. Zu allgemein, zu vage bleiben die Aussagen, die Goethe hier über die Gotik tatsächlich macht. Die polemische Auseinandersetzung mit den Thesen des französischen Jesuiten und Architekturtheoretikers Laugier kann hierüber nicht hinwegtäuschen, auch nicht die an Sulzers *Theorie der schönen Künste* angelehnte Zusammenfassung des Begriffes «Gotisch»⁴⁸ oder aber Goethes insgesamt nur knappe Beschreibung der prachtvollen Westfassade des Münsters.⁴⁹ Die Kunstform, die Goethe eine «gotische» nennt, wird

⁴⁴ HA 12, 12.

⁴⁵ HA 12, 11 (Hervorh. J. H.).

⁴⁶ HA 12, 3.0

⁴⁷ Vgl.: Oschilewski, W. G., *Goethe und die bildende Kunst*. Berlin 1957, 12; Keller, H., «Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1772 /1972», in *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, Heft 4 (1974); Knopp, N., «Zu Goethes Hymnus *Von Deutscher Baukunst*. D.M. Ervini a Steinbach», in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53 (1979), 617-650.

⁴⁸ Vgl.: HA 12, 10, Z. 28ff.

⁴⁹ Vgl.: HA 12, 11, Z. 27ff.

stattdessen in ihrer baulichen Manifestation, wenn überhaupt, so nur ex negativo definiert.

Hierbei gilt es zunächst eine zeitliche Verschiebung innerhalb des Textes zu berücksichtigen. Die noch zu erläuternde Verwendung des Begriffes «deutsche» Baukunst in Bezug auf die Gotik und deren Abgrenzung insbesondere zur französischen Kunst muss in diesem Zusammenhang insoweit verwundern, als gerade Frankreich fraglos im Mittelalter das Zentrum gotischer Baukunst dargestellt hat.

Allerdings erfolgt die Abgrenzung einer vermeintlich «deutschen», gotischen Kunst von derjenigen des, wie es heißt, «leichte[n] Franzose[n]»⁵⁰ nicht auf den zeitlich äquivalenten Ebenen des Mittelalters. Besonders deutlich wird dies im Schlussteil des Textes, wenn Goethe dort die abermals rhetorische Frage nach «unser[em] aevum»⁵¹ stellt. Dessen vorherrschende Ästhetik erscheint Goethes Kunstauffassung nach als quasi international defizient. Die französische Architektur wird folglich in ihrer eigentümlichen Stilpluralität am Beispiel der «Magdalene»⁵² ebenso diffamiert wie die künstlerische Leistung «*unsere[er]* geschminkten Puppenmaler»:

Der leichte Franzose, der noch weit ärger stoppelt, hat wenigstens eine Art von Witz, seine Beute zu einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt aus griechischen Säulen und deutschen Gewölben seiner Magdalene einen Wundertempel. Von einem unserer Künstler, als er ersucht ward, zu einer altdeutschen Kirche ein Portal zu erfinden, hab' ich gesehen ein Modell fertigen, stattlichen antiken Säulenwerks.

Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhasst sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen.⁵³

Die Ästhetik, die Goethe hier gegenüber dem nicht weiter beschriebenen Münster über alle nationalen Grenzen und Geschmäcker hinweg als negatives Gegenbeispiel verwirft, ist, wie sich bei genauer Betrachtung dieser Zeilen unschwer zeigt, die des Rokoko und Rokokohellenismus, dem Goethe in seiner Schrift *Götter, Helden und Wieland* (1773) ebenfalls scharf zu Leibe rückt.

In dieser künstlerischen und literarischen Mode aus der Mitte des 18. Jahrhunderts hat Goethes eigenes literarisches Schaffen, insbesondere in der Leipziger Zeit, bekanntermaßen seinen Anfangspunkt gefunden. Bereits seit den sog. *Sesenheimer Liedern* indes ist in der literarischen Ästhetik des jungen Goethe eine zunehmende Tendenz zur Sprengung des engen Korsetts zu beobachten, in welches die standardisierte Bilder- und Formsprache des Rokoko den Dichter zwängte. Gerade die prozessuale Aufgabe eben dieser Künstlichkeit zugunsten der erwähnten Ganzheitlichkeit und Authentizität der Kunst wie auch des Künstlertums ist es dagegen, die Goethes *Baukunst*-Aufsatz in strikt subjektiver Auseinandersetzung hauptsächlich erkennen läßt. Dementsprechend erfährt der Leser dieses Textes über das

⁵⁰ HA 12, 14.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

kunsthistorische Signum der Gotik faktisch nichts anderes als den «ganze[n], großen Eindruck», der abermals die künstlerisch-genialische «Seele»⁵⁴ des Verfassers beim Anblick des Münsters füllt. Eben dieses kategorial innovative Erlebnis einer authentischen Subjektivität in Auseinandersetzung mit der Konventionalität der überkommenen Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks jedoch ist es, mit der Goethe seine subjektive, im poetischen Sprechakt des Aufsatzes ihrerseits künstlerisch-genialische Annäherung an die bauliche Kunst der Gotik vollzieht. Weit mehr als der bloße Baustil fasziniert so das Münster als steingewordenes Beispiel des eigentlichen, des genialen «Babelgedanke[ns]», der dem Bauwerk wesenhaft zugrunde liegt, das somit seinerseits dem Betrachter-Genie «die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters», d.h. des genialen Schöpfers, im Sinne eines Vorbildes «verkündet».⁵⁵

Der Terminus «Gotik» bezeichnet im Sprachgebrauch des jungen Goethe demnach nichts anderes als die Vorstellung und das Postulat einer neuen, einer autonomen Kunst und eines ebenfalls autonomen, eines kühn-genialen Künstlertums, in dessen Inneren die Authentizität der «bildenden Natur»⁵⁶, der *natura naturans*, überhaupt erst wirksam werden kann. Selbst der Begriff der «Gotik» ist demnach beim jungen Goethe, wie wir hier vorerst resümierend feststellen dürfen, ebenfalls als anthropologisches und künstlerisches Ideal, als Chiffre und Inbegriff einer neuen Ästhetik zu verstehen, in dessen Mitte das Ideal des Mensch einer neuen Zeit, das Genie, steht.

Eine kunstsinnige Auseinandersetzung Goethes mit der Gotik als bloßem Baustil findet dagegen, wenn überhaupt, so erst sehr viel später statt.⁵⁷

Erst Jahr 1823 befasst sich Goethe nochmals in einem gleichbetitelten Aufsatz mit der deutschen Baukunst.

«Deutsch» bezeichnet, wie Goethe den Text einleitend betont, einen nördlichen Baustil, der vor allem in Spanien und Italien seit dem 15. Jahrhundert als «*maniera tedesca ovvero gotica*» bezeichnet worden ist.⁵⁸ Die kunsthistorischen Begriffe «deutsch» und «gotisch» werden so zunächst gleichbedeutend mit «barbarisch» verwendet, während Goethe diese Termini jetzt jedoch in einem aufwertenden Sinn versteht. Gemäß der genannten historischen Tradition werden beide Begriffe zwar weiter als Synonyme gebraucht, bedeuten nun aber in dem Sinne «urtümlich» bzw. «authentisch», wie dies mit Bezug auf das Kunstwerk im Kontext der Genieästhetik eben dargestellt worden ist.

Trotz des formal identischen Titels könnte der Gegensatz zwischen der Schrift von 1773 und derjenigen von 1823 jedoch kaum größer sein. Dennoch und gerade deshalb muss der jüngere Text als eine Fortsetzung, ja als eine wesentliche Ergänzung

⁵⁴ HA 12, 11.

⁵⁵ HA 12, 10.

⁵⁶ HA 12, 13.

⁵⁷ Vgl.: Eicheldinger, M., «Gotik», in Witte, B. u.a. (Hg.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/1, Stuttgart/Weimar 1998, 437-438.

⁵⁸ Vgl.: Einem, H. von, «Kommentar» in: HA 12, 655.

des älteren verstanden werden. Bereits die zahlreichen, fast beiläufig eingestreuten Rückbezüge lassen diese Absicht des Verfassers ohne Zweifel deutlich sichtbar werden. Der eigentliche thematische Gegenstand dieses zweiten *Baukunst*-Aufsatzes indes ist ein völlig anderer. Besonders deutlich wird dies schon im Fehlen des Untertitels. Keinem Paradigma des Künstlers, keinem Genie mehr, in dessen Leistung sich implizit auch Goethes eigenes Geniepostulat bespiegeln will, soll hier ein literarisches Denkmal, ein fiktiver Epitaph errichtet werden, und Erwin von Steinbach ist demgemäß sowohl dem Untertitel als auch der Aufmerksamkeit des Verfassers völlig entschwebt. Gleiches gilt auch für das Straßburger Münster, das nun nur noch im Rekurs der Erinnerung Erwähnung findet⁵⁹. Stattdessen steht im Zentrum dieses Textes nun insbesondere der Dom zu Köln als ein «Gebäude», das Goethes Ansicht nach «nach scharfer Prüfung gar wohl die erste Stelle in dieser Bauart [Gotik] verdient.»⁶⁰

Die Gründe für diesen offensichtlichen Paradigmenwechsel, die in der Forschung bislang nicht hinterfragt worden sind, sollen im Folgenden anhand der Modifikation des Goetheschen Geniebegriffs wie auch der Mittelalter-Rezeption Goethes genauer untersucht werden.

Zweifellos ist der zweite *Baukunst*-Aufsatz vordergründig als das Resultat eines grundsätzlich gewandelten Zugangs Goethes zum Mittelalter im Allgemeinen und zur Gotik im Besonderen zu verstehen. Diesen sich wandelnden Rezeptionsprozess gilt es in seinen Grundzügen hier zunächst in nuce nachzuzeichnen⁶¹:

Was den jungen Goethe an der Geschichte des Mittelalters bzw. an der Kunst des Mittelalters interessiert, ist grundsätzlich nicht das Zeittypische, nicht das bloß historisch Bedingte; im Gegenteil: Goethes Aufmerksamkeit gilt vielmehr jenen, von ihm selbst insinuierten Implikationen dieser Epoche, die über sich selbst hinausweisen und so auf einen größeren Zusammenhang verweisen, wie er sich insbesondere im Horizont der Ästhetik und der Anthropologie eröffnet. Das Straßburger Münster und sein Erbauer stellen so, wie hier zu sehen gewesen ist, im älteren *Baukunst*-Aufsatz das Gleichnis des künstlerischen Genies und seines Schaffens dar. Die spätmittelalterliche Figur des Götze dagegen verkörpert nach *Dichtung und Wahrheit* den überzeitlich-aktuellen Typus eines «rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder, anarchischer Zeit»⁶² und vertritt damit, gleichsam im mittelalterlichen Kostüm, ebenfalls eine weitere spezifische Ausprägung des Goetheschen Geniemodells,⁶³ die freilich im Zusammenhang mit unserer Fragestellung hier nicht weiter relevant wird.

Dieser solcher Art überzeitliche, hauptsächlich intuitive und subjektive Zugang des jungen Goethe zum Mittelalter erfährt in der eigentlichen Hauptphase der Mittelalter-Rezeption Goethes dagegen eine grundlegende Wende.

⁵⁹ Vgl.: HA 12, 178.

⁶⁰ HA 12, 179.

⁶¹ Siehe hierzu auch: Eicheldinger, M., «Mittelalter», in Witte, B. u.a. (Hg.), *Goethe-Handbuch*. Bd. 4/2, Stuttgart /Weimar 1998, 706-709.

⁶² HA 9, 413.

⁶³ Vgl.: Edith Braemer (1959), 100; Joachim Heimerl (2001), 129ff.

Zeitlich ist diese Wende mit Schillers Tod nach der sog. «hochklassischen» Phase Goethes anzusetzen, in der die Idealisierung der griechisch-römischen Antike bzw. der Renaissance das Interesse Goethes an der geistigen Welt des Mittelalters völlig überlagert hat. Schon mit *Reineke Fuchs* (1794) sowie mit der Fortführung und der schließlichen Vollendung der Arbeit an *Faust I* (1797-1800) hatte sich Goethe jedoch dem Mittelalter bereits neu zugewandt. Der Antagonismus der Klassik zwischen Mittelalter und Antike verklingt in der Gedankenwelt Goethes damit allmählich ebenso, wie später im Helena-Akt des *Faust II* dieser Dualismus im utopisch-zeitentrückten Handlungsraum aufgelöst werden sollte.

Insbesondere zwischen 1806 und 1810 bemüht sich Goethe, angeregt wohl auch durch das Erscheinen von *Des Knaben Wunderhorn*, um einen intensiveren Zugang zur Kunst und zur Literatur des Mittelalters und befasst sich so besonders eingehend mit dem *Nibelungenlied* und der höfischen Lyrik.

Goethes neues Verhältnis zum Mittelalter bleibt freilich zugleich immer auch eine kritische Auseinandersetzung mit der zeitgenössisch-schwärmerischen Rezeption dieser Epoche durch die Romantiker. An Zelter schreibt Goethe in diesem Zusammenhang am 29. Januar 1831:

[...] und ob ich gleich der Mittelalterei keineswegs günstig bin, so mag ich doch gern ihren Geist und Geschmack alsdann walten lassen, wenn von Dingen die Rede ist, die sich dort herschreiben.⁶⁴

Zu den «Dingen, die sich» aus dieser Zeit «herschreiben» zählt für den alten Goethe vor allem die Domkirche zu Köln, die er – was im zweiten *Baukunst*-Aufsatz ausdrücklich erwähnt wird⁶⁵ – in Begleitung des Reichsfreiherrn vom Stein am 26. Juli 1815 besucht.

Kaum zu überschätzen ist in Bezug auf Goethes Mittelalter-Rezeption sowie insbesondere in Bezug auch auf seine Auseinandersetzung mit dem Kölner Dom der Einfluss Sulpiz Boisserées. Am 8. Juni 1811 schreibt Goethe diesbezüglich an Reinhardt:

Ich gestehe gern, dass in seinem [Boisserées] Umgang sich eine für mich schon verblichene Seite der Vergangenheit wieder aufgefrischt, dass ich manches durch ihn erfahren [...].⁶⁶

Boisserées Zeichnungen des Kölner Doms sowie auch seine und seines Bruders umfangreiche Sammlung mittelalterlicher Kunst sind es, die Goethe eine völlig neue, nämlich eine vergleichsweise historisch-objektive Perspektive auf die gotische Baukunst eröffnen. In seinem zweiten *Baukunst*-Aufsatz schreibt er demgemäß:

Im Jahre 1810 jedoch trat ich, durch die Vermittlung eines edlen Freundes, mit den Gebrüdern Boisserée in ein näheres Verhältnis. Sie teilten mir glänzende Beweise

⁶⁴ HA-Br 4, 419.

⁶⁵ Vgl.: HA 12, 180.

⁶⁶ HA-Br 3, 157.

ihrer Bemühungen mit; sorgfältig ausgeführte Zeichnungen des Doms zu Köln, teils im Grundriß, teils von mehreren Seiten (...) Ich nahm ältere Studien wieder vor und belehrte mich durch wechselseitige freundschaftliche Besuche und emsige Betrachtung gar mancher aus dieser Zeit sich herschreibenden Gebäude, in Kupfern, Zeichnungen, Gemälden, so dass ich mich endlich wieder in jenen Zuständen ganz einheimisch fand.

Allein der Natur der Sache nach, besonders aber in meinem Alter und meiner Stellung, mußte mir das Geschichtliche dieser ganzen Angelegenheit das Wichtigste werden, wozu mir denn die bedeutenden Sammlungen meiner Freunde die besten Fördernisse darreichten.⁶⁷

Bezüglich des Straßburger Münsters äußert sich diese neue Sichtweise Goethes auf die Gotik lediglich in der Retrospektive von Dichtung und Wahrheit, wenn er dort im 9. Buch und mithin im Jahr 1812, die Westfassade des Münsters nun nahezu akribisch beschreibt.⁶⁸

Dass sich Goethe allerdings in seinem zweiten Aufsatz über die mittelalterliche Baukunst mit dem Kölner Dom und nahezu ostentativ eben nicht mehr mit dem Straßburger Münster beschäftigt, muss uns in einiges Erstaunen versetzen, das durch den Hinweis auf die Bedeutung der Brüder Boisserée allein wohl nur ebenso oberflächlich wie unzureichend aufgeklärt werden kann. Gleiches gilt für Goethes eigenen Verweis auf sein Alter und seine berufliche wie seine gesellschaftliche Position. Am Ende des Aufsatzes von 1823 bezeichnet er diesen dagegen als «letzte Frucht», die es mit dem «ersten Keimen»⁶⁹, also mit den Baukunst–Aufsatz von 1772, in eine differenzierte Beziehung zu setzen gelte. Innerhalb des Gedankengangs des zweiten Aufsatzes entwickelt Goethe diese Differenzierung hauptsächlich anhand der Abgrenzung zwischen einer «unbewußt»⁷⁰-emotionalen und einer strikt rationalen Rezeption mittelalterlicher Architektur. Das nach Goethe »Amphigurische«⁷¹ des ersten Aufsatzes erscheint freilich im zweiten Text als eine jugendliche, als eine bloß erfüllte Antizipation der Einsicht des Alters in die äußere, messbare Proportion des künstlerisch Schönen:

Dass ich bei diesen erneuten Studien deutscher Baukunst des zwölften Jahrhunderts öfters meiner frühern Anhänglichkeit an den Straßburger Münster gedachte und des damals (...) im ersten Enthusiasmus verfassten Druckbogens mich erfreute, da ich mich desselben beim späteren Lesen nicht zu schämen brauchte, ist wohl natürlich: denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt. Ich hatte die Entwicklung der einzelnen Zieraten eben aus diesem Ganzen eingesehen und nach langem und wiederholten Anschauen gefunden, dass der eine hoch genug auferbaute Turm doch seiner eigentlichen Vollendung ermangle. Das alles traf mit der neueren Überzeugung der Freunde und meiner eigenen ganz wohl überein, und wenn jener Aufsatz etwas Amphigurisches in seinem Stil bemerken läßt, so möchte es wohl zu verzeihen sein, da wo etwas Unausprechliches auszusprechen ist.⁷²

⁶⁷ HA 12, 179.

⁶⁸ Vgl.: HA 9, 383.

⁶⁹ HA 12, 184.

⁷⁰ HA 12, 178.

⁷¹ HA 12, 182.

⁷² HA 12, 181f.

Die am Beispiel des Kölner Domes vollzogene, rational-intellektuelle Analyse gotischer Baukunst stellt Goethe so dem jugendlich-impulsiven Eindruck des Straßburger Münsters besonders prononciert entgegen. Über den älteren Aufsatz äußert sich Goethe demgemäß nun im jüngeren:

Erinnern dürfen wir und hierbei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Straßburger Münster so große Wirkung auf uns ausübte, dass wir ungerufen unser Entzücken auszusprechen nicht unterlassen konnten. (...) es wird ja nicht von jedem gefordert, dass er von Eindrücken, die ihn überraschen, Rechenschaft geben sollte.⁷³

Goethes Bild vom «ersten Keimen» und der «letzten Frucht» legt jedoch über die bloße Diagnose der offenbar bestehenden Differenz hinaus nahe, dass beide Baukunst-Texte – freilich mit einiger Modifikation – im Grunde dasselbe Thema zu ihrem jeweiligen Gegenstand haben. Erkennbar wird dies an einer gern überlesenen Stelle des jüngeren Baukunst-Aufsatzes:

Ich will nicht leugnen, dass der Anblick des Kölner Doms eine gewisse Apprehension in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben wüßte. Hat eine bedeutende Ruine etwas Erwürdiges, ahnen, sehen wir in ihr den Konflikt eines würdigen Menschenwerks mit der stillmächtigen, aber alles nicht achtenden Zeit, so tritt uns hier ein Unvollendetes, Ungeheures entgegen, wo eben dieses Unfertige uns an die Unzulänglichkeit des Menschen erinnert, sobald er sich unterfängt, etwas Übergroßes leisten zu wollen.⁷⁴

Die «Unzulänglichkeit des Menschen», die Goethe hier einräumt, steht in einem auffälligen und, wie man zunächst meinen könnte, in einem ebenfalls einigermaßen überraschenden Kontrast zur Anthropologie des Genies, wie sie der junge Goethe noch im älteren *Baukunst*-Aufsatz entworfen hatte. Das dort geäußerte Postulat der potentiell übergroßen, d.h. der weit überdurchschnittlichen, göttlich-schöpferischen Leistung des Genies wird damit nun angesichts des seit 1559 unvollendet gebliebenen Kölner Domes entscheidend relativiert. Verkündete noch das Straßburger Münster dem jungen Goethe im «Götterselbstgefühl» des Genies und seines kongenial empfindenden Betrachters die «Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters»⁷⁵, so erweckt nun, 50 Jahre nach dem Entstehungszeitpunkt des ersten *Baukunst*-Aufsatzes, der Anblick der Domkirche zu Köln einen völlig gegenteiligen Eindruck.

Dass dieser augenfällige Wechsel in der Bewertung der ästhetischen und mithin insbesondere der abermals anthropologischen Bedeutung beider Anlagen seine Ursache nicht zuvorderst mit der veränderten Perspektive Goethes auf die Gotik im Allgemeinen erklärbar ist, wird bereits hier besonders deutlich. Einen weiteren Hinweis auf die Ursachen dieser Neuorientierung liefert eine kurze Passage aus einem Brief Goethes an Reinhardt, der auf den 14. Mai 1810 datiert ist. Er schreibt dort:

⁷³ HA 12, 178f.

⁷⁴ HA 12, 180.

⁷⁵ HA 12, 10.

Ich habe mich früher auch für diese Dinge [Gotik] interessiert, und ebenso eine Art von Abgötterei mit dem Straßburger Münster getrieben, dessen Fassade ich auch jetzt noch, wie früher, für größer gedacht halte, als die des Doms zu Köln.⁷⁶

Das entscheidende Stichwort, das Goethe hier benutzt, muss uns nach allem, was eingangs im Kontext der Genieästhetik betrachtet worden ist, hellhörig machen: «Abgötterei». Eben dieses Stichwort bildet dementsprechend den eigentlichen Konnex zwischen den beiden *Baukunst*-Texten.

In der fiktiven Form des Epitaphs ist im älteren Text die Programmatik der zeitgenössischen Genieästhetik der 1770er Jahre breit entfaltet worden. Die Absolutsetzung der eigenen Subjektivität und die Berufung auf die eigene schöpferische Potenz führten in der Genieauffassung des jungen Goethe letztlich zur Konsequenz der solipsistischen Selbstvergottung des Genies. Schon in *Zum Shakespeares-Tag* formuliert Goethe demgemäß in dieser Attitüde über das eigene Geniepotential wie auch über dasjenige seiner künstlerischen Zeitgenossen:

Ich, der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich erkenne!⁷⁷

Auch an der zentralen Symbolfigur der Goetheschen Genieästhetik, an Prometheus, wird diese Selbstvergöttlichungstendenz besonders deutlich offenbar.

Prometheus vollzieht in der exklusiven Berufung auf die alleinige Rechtfertigungsinstanz seines Herzens und mithin seiner genialen Innerlichkeit einen irreversiblen Akt nachhaltiger Selbstvergottung. Seine Kampfansage an die Transzendentalität der verachteten, externen Autorität der Vatergottheit («Und dein nicht zu achten, / wie ich») zeigt sich dementsprechend von seiner subjektiven Selbsterfahrung als künstlerisches Genie motiviert:

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, weinen,
Genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich.⁷⁸

Mit der Erfahrung schöpferischer Autonomie im künstlerischen Vollzugsakt geht damit die Depotenzierung jeder Heteronomie einher, insbesondere die der Göttlichen. Im schon mehrfach erwähnten «Götterselbstgefühl» setzt das Genie folglich dieser gestürzten Instanz die des eigenen Herzens entgegen, das «alles selbst vollendet», und das entsprechend an die Stelle des vormals Göttlichen getreten ist, weshalb es als «heilig» apostrophiert und als absolut («Hast du's nicht alles selbst vollendet, Heilig glühend Herz»)⁷⁹ erlebt werden kann.

⁷⁶ HA-Br 3, 126f.

⁷⁷ HA 12, 224.

⁷⁸ HA 1, 46,

⁷⁹ Ebd.

Im Laufe der Geistesgeschichte ist die innere Füllung des Geniebegriffs einer andauernden Wandlung ausgesetzt, wie dies vor allem Jochen Schmidt in seiner zweibändigen «Geschichte des Geniegedankens» eindrucksvoll dargestellt hat.

Selbstverständlich unterliegt dieser Begriff auch innerhalb des Werkes Goethes einer grundsätzlichen Wandlung. Dem Phänomen genialer Autonomie wie auch dem eines autonomen künstlerischen Schaffens liegt der im Laufe der Zeit wachsenden Überzeugung Goethes nach so niemals bloß ein isolierter Selbstzweck zugrunde. Schon in den 80er Jahren stellt Goethe in diesem Sinne den radikal auf die Subjektivität des Individuums bezogenen Geniehymnen *Prometheus* und *Ganymed* die Komplementärtexte *Grenzen der Menschheit* und *Das Göttliche* gegenüber.

Im Verweis auf die menschliche Sterblichkeit bindet *Grenzen der Menschheit* so das als letztlich utpisch erfahrene Postulat genialer Selbstvergottung als Konsequenz individueller Autonomisierung an die existenzielle, lebensweltliche Realität des Menschen zurück. Gerade durch das Signum der Sterblichkeit ist nämlich diese Realität vor allem durch das Zeichen einer letzten und höchsten Einschränkung charakterisiert, die bei allem individuellen Autonomiebestreben und bei allen Selbstvergöttlichungsphantasien nicht überwunden werden kann:

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen irgend ein Mensch
(...)
Was unterscheidet
Götter von Menschen?
Dass viele Wellen
Vor jenen wandeln,
Ein ewiger Strom:
Uns hebt die Welle,
Verschlingt die Welle,
Und wir versinken⁸⁰

Das positive Gegenprogramm zu dieser Erkenntnis und Anerkenntnis einer kategorischen Einschränkung der anthropologischen Grundtendenzen der Geniezeit der 1770er Jahre führt Goethe im Anschluss an *Grenzen der Menschheit* in *Das Göttliche* vor, das so zugleich den pointierten Abschluss der Hymnentetralogie bildet.

Die Autonomie des Menschen, des Genies, bewährt sich im Sinne dieses Textes so letztlich in der Freiheit im und zum sittlichen Handeln. Die Frage, die sich das Goethesche Genie im Rahmen seiner subjektiven Autonomisierung bisher gestellt hatte lautete dagegen gleichsam lediglich «Freiheit wovon?». Im Prozess der Emanzipation des Subjekts gegen alle es hemmenden Instanzen ist diese Frage beantwortet und ihre Lösung zum ästhetischen Programm einer ganzen Epoche, namentlich im Schaffen Goethes, geworden. Erst jetzt jedoch wird diese substantielle Freiheit inhaltlich positiv gefüllt, wenn Goethe in *Das Göttliche* konkret entwickelt, wozu diese Freiheit letztlich dient:

⁸⁰ HA 1, 146.

Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut!
Denn das allein
unterschiedet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen⁸¹

Der, wie Boyle es formuliert, «ethische Humanismus»⁸² dieser Zeilen enthält ein kategorial neues Modell menschlicher Autonomie. Diese manifestiert sich nun nicht mehr im bloßen Aufbegehren gegen jedwede heteronome Einschränkung; auch wird sie nicht durch das Signum der Sterblichkeit nach der Grundaussage von *Grenzen der Menschheit* letztlich entscheidend relativiert. Im Gegenteil: So wie die vormals postulierte Eigengöttlichkeit des Genies durch den Hinweis auf seine faktisch unabdingbare Sterblichkeit eingeschränkt und damit als literarische Utopie dekuviert worden ist, eben so stellt Goethe nun der Heteronomie der physischen Existenz die Autonomie der moralischen entgegen.⁸³ Die Autonomie des Genies wird so vom «klassischen» Goethe jedoch nicht eingeschränkt, sondern vielmehr in eine neue, entscheidende Richtung gelenkt. Dementsprechend modifiziert wird auch das Postulat menschlich-genialer Göttlichkeit. Die solipsistische Selbstvergottung des Genies weicht so dem Modell genialer Partizipation am Göttlichen durch verantwortungsbewusstes, ethisches Handeln. In *Das Göttliche* formuliert Goethe dies so:

Heil den unbekanntem,
Höhem Wesen,
Die wir ahnen!
Ihnen gleiche der Mensch!
Sein Beispiel lehr' uns jene glauben!⁸⁴

Auf den symbolischen Ausgangspunkt seiner frühen Genieästhetik nimmt Goethe, wie zu sehen gewesen ist, im zweiten *Baukunst*-Aufsatz offenbar Bezug, wenn er das vergebliche Verlangen des Menschen nach übergroßer, gemeint ist nach titanischer Leistung anspricht. Indirekt ist so, wie sich oben gezeigt hat, hier abermals das Bild des Schöpfers Prometheus deutlich sichtbar geworden. Anders als im Fall des Straßburger Münsters freilich wird diese schöpferische Potenz nun nicht mehr als Akt titanisch-genialischer Autonomie im künstlerischen Selbstvollzug emphatisch gefeiert, sondern gerade das «Unfertige» (s.o.) der Kölner Domanlage wird zum Mahnmal menschlicher «Unzulänglichkeit» (s.o.) und zum unvollendeten Denkmal menschlicher Hybris, deren mythisches Urbild abermals der schließlich gescheiterte und der sogar von den Göttern gestrafte Prometheus darstellt. Die entsprechende,

⁸¹ HA 1, 147.

⁸² Boyle, N., *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. Bd. 1, München 1995, 389.

⁸³ Vgl.: Titzmann, M., «Vom Sturm und Drang zur Klassik. «Grenzen der Menschheit» und «Das Göttliche». Lyrik als Schnittpunkt der Diskurse», in *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 42 (1998), 42-63, hier: S. 58.

⁸⁴ HA 1, 147.

ebenfalls oben bereits ausführlich zitierte Passage aus dem zweiten *Baukunst*-Aufsatz spiegelt in diesem Zusammenhang auf das Ende des von der Forschung lange verkannten Festspiels *Pandora* aus dem Jahre 1808 zurück.

Der substantielle Wechsel der Autonomiemodelle des Genies, wie er in den Komplementärhymnen *Grenzen der Menschheit* und *Das Göttliche* sichtbar geworden ist, wird am Ende dieses Festspiels in der sog. Eos-Szene nochmals thematisiert. Im Geniediskurs Goethes kommt deshalb insbesondere diesem Text eine ganz besondere Schlüsselstellung zu, werden doch hier dem genienanthropologischen Modell des Prometheus, das in seinem egomanischen Selbstbezug bis ins Bizarre gesteigert wird, normative Werte als Richtpunkt jedweder menschlichen Existenz übergeordnet:

Groß beginnet ihr Titanen aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die lasst gewähren⁸⁵

Die titanisch-genialische Freiheit des Individuums wird in *Pandora* damit erst durch die Götter, welche die ästhetischen und ethischen Kategorien des Schönen und Guten vermitteln, auf die Höhe der moralischen Seinsfülle gehoben und dadurch vervollkommen. Die Wende, die hier im Goetheschen Geniegedanken sichtbar wird, definiert somit die klassischen Kategorien des Schönen und Guten als die entelechische Kraft, die dem Menschen erst seine eigentliche individuelle und damit seine geniehafte Autonomie gewährt.

Lediglich als metaphysisch-abstrakte Summe dieser Kategorien erscheinen hier nochmals die Götter, gegen die das prometheische Genie - sich selbst vergottend - einst rebellierte hatte.

Eine nachhaltige Einschränkung des Individuums durch seine Orientierung an diesen Kategorien ist dennoch nicht zu befürchten. Die anthropologische Wende in der Subjektautonomie des Herzens nach dem Muster der 1770er Jahre wird so keineswegs aufgehoben oder durch eine zweite, nun metaphysisch-ethische Wende paralytisiert; im Gegenteil: Vielmehr muss das Eine insoweit als Voraussetzung für das Andere verstanden werden, als – wie dies schon angeklungen ist – nur so der Autonomie des Subjekts eine konkrete inhaltliche Wendung gegeben werden kann. Dieses letzte Ziel der Freiheit aber wird im Postulat einer Orientierung der erlangten subjektiven Autonomie an einer übergeordneten Ethik formuliert, die jedoch auch ihrerseits insofern keinen Faktor heteronomer Einflussnahme darstellt, als sie als auch im Wortsinne «humane» Ethik die Individualität des Menschen in seiner freien Entscheidung zum sittlichen Handeln wesentlich begründet.

Kehren wir abschließend zu Goethes zweiten *Baukunst*-Aufsatz und zu der Frage zurück, inwiefern dieser auf den ersten bezogen bleibt, so lässt sich vor dem hier entworfenen Hintergrund der nachhaltigen Wandlung des Geniebegriffes Goethes Folgendes feststellen:

⁸⁵ HA 5, 365, V. 1984ff.

Als kunsttheoretische Reflexion bespiegelt der jüngere *Baukunst*-Text das Phänomen gotischer Baukunst im deutlichen Widerschein des biographischen Eigenerlebens Goethes, d.h. seiner intensiven Neubeschäftigung mit der Kunst des Mittelalters, auf der Ebene vergleichsweise rationaler Auseinandersetzung.

Im völligen Gegensatz hierzu entwirft der ältere Text das fast hymnische *Panorama* einer Ästhetik des Genies, der die historische Person des Erwin von Steinbach als bloßes Paradigma ebenso dient wie als äußerer Schreibanlass oder als eine Reflexionsfläche der Genieerfahrung Goethes selbst.

Dem baulichen, Monument gewordenem Inbegriff genialen Schaffens, dem Straßburger Münster nämlich, setzt der zweite *Baukunst*-Aufsatz zugleich im Verweis auf die Unfertigkeit des Domes zu Köln die letzte Unzulänglichkeit jedes übergroßgenialischen menschlichen Beginnens entgegen. Dass diese Wende in der Anthropologie bzw. in der Genieästhetik Goethes das Resultat eines über 30jährigen Wandlungsprozesses ist, ist eben verdeutlicht worden. Dieser Wandlungsprozess drückt sich am Beispiel der zweifachen Auseinandersetzung Goethes mit der gotischen bzw. mit der *deutschen* Baukunst nicht zuletzt signifikant darin aus, dass auf das einstige Paradigma des Künstlers, nämlich auf Erwin, im zweiten Aufsatz vollständig verzichtet wird, dies namentlich in den Rekursen auf Straßburg. Dementsprechend ermangelt der zweite Aufsatz des Charakters als Epitaph auf Erwin bzw. auf das Genie schlechthin. Gleiches mag – jenseits der biographischen Ebene Goethes – auch der im jüngeren Aufsatz vollzogene Wechsel des baulichen Betrachtungsgegenstandes, vom Münster zu Straßburg zum Kölner Dom, bedeuten: Die Differenzierung jener genieästhetischen Positionen, die einst der junge Goethe an der Straßburger Anlage manifest werden ließ, fordert im Sinne der genannten Weiterentwicklung des «ersten Keimen[s]» zur «letzten Frucht» (s.o.) auch den konsequenten Wechsel der Exempla, an denen diese Entwicklung deutlich werden soll.

Der eigentliche Zusammenhang beider Texte aber besteht so hauptsächlich in der von mir gezeigten Darstellung des frühen Geniegedankens Goethes im ersten *Baukunst*-Text und in seiner Modifikation im zweiten. Die anthropologische Dimension scheint damit mutatis mutandis die kunsttheoretische in beiden Fällen deutlich zu überlagern, was indes nicht heißen soll, dass insbesondere der zweite *Baukunst*-Aufsatz nicht unter anderen Prämissen zu erschließen wäre.

Was die historische Person Steinbachs anbelangt, der dieser Beitrag dem Thema nach gewidmet ist, so entpuppt sich damit diese, wie wir zusammenfassen, als fiktiver Teil und Spiegelungsfläche jener Ästhetik, die Goethes Anthropologie wesentlich zugrunde liegt. Dass der authentische Erwin von Steinbach in der Gedankenwelt Goethes dagegen faktisch keine Rolle spielt, zeigt nicht nur die Eliminierung seiner Person im späteren *Baukunst*-Aufsatz. Weder in *Dichtung und Wahrheit* noch in Goethes Briefen oder aber in seinen Tagebüchern kommt Erwin eine herausragende Bedeutung zu; er wird allenfalls erwähnt.

«Goethe und Erwin von Steinbach»; die geistesgeschichtliche Beziehung, die dieser Titel nicht unabsichtlich suggeriert, ist so nur Illusion, Erwin selbst in Goethes Betrachtung seines Bauwerks nur die Reflexion einer Idee des genialen Menschen.