

HUBERTUS GÜNTHER

Goethe begegnet Palladio

Der vorliegende Beitrag handelt darüber, wie Goethe seine Begegnung mit Palladios Werk während seiner ersten Reise nach Italien im Herbst des Jahres 1786 darstellt. Goethe schildert diese Begegnung in Briefen, die er zu Beginn der Reise täglich an Charlotte von Stein schickte, um festzuhalten, was er erlebte hatte und welche Gedanken ihm dabei kamen. Er hat die Briefe nachträglich redigiert und als Tagebuch in den Bericht von der ›Italienischen Reise‹ eingefügt, den er viel später, erst im Jahr 1816, als den zweiten Teil seiner Autobiographie ›Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit‹ publiziert hat. Es geht im vorliegenden Beitrag mehr darum, wie, auf welche Weise Goethe berichtet, als was er im einzelnen anführt. Es soll gezeigt werden, dass der Bericht, obwohl er nur aus einer Serie von Notizen zusammengesetzt ist, die in den Briefen bzw. im Tagebuch verstreut sind, wie ›Dichtung und Wahrheit‹ im Ganzen, ein dichterisches Werk mit einer einheitlichen Komposition bildet, ein »biographisches Poem«, wie Goethe seine Autobiographie genannt hat.¹ Um ein dichterisches Werk zu schaffen, musste Goethe die Realität teilweise seiner Konzeption anpassen. Wir können nur dann erkennen, welche Konzeption hinter Goethes Schöpfung stand, wenn wir erst den Abweichungen von der Realität nachgehen. Wir folgen damit letztlich Goethes eigener Ansicht: »Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muss sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.«²

Goethes Verhältnis zur Architektur Palladios wurde schon oft untersucht,³ und man hat ausdrückliche Zeugnisse von Goethe selbst als

1 Brief vom 17. Dezember 1811 an Sulpiz Boisserée, WA IV 22, S. 220. Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten, hrsg. von Momme Mommsen, Bd. 2, Berlin 1958, S. 405.

2 Goethe an Carl Friedrich Zelter, 4. August 1803, WA IV 16, S. 265 f.

3 Herbert von Einem, Goethe und Palladio (1956), in: ders., Goethe-Studien, München 1972, S. 132–155. Harald Keller, Goethe, Palladio und England (1971), in: ders., Blick vom Monte Cavo. Kleine Schriften, Frankfurt am Main 1984, S. 235–264.

Beweis dafür angeführt, dass seine Darstellung nicht ganz der Wahrheit entspreche.⁴ Es wurden auch teilweise der an Ort und Stelle entstandene und der von Goethe publizierte Text miteinander verglichen.⁵

Günther Martin, Goethe und Palladio – Fiktion klassischer Architektur, in: *Jahrb. FDH* 1977, S. 61–82. Christof Thoenes, Incontro a Vicenza: sguardi su Palladio nel Viaggio in Italia di Goethe, in: *Palladio nel Nord Europa: libri, viaggiatori, architetti*, a cura di Guido Beltramini, Milano u.a. 1999, S. 205–210, und in: *Studi in onore di Renato Cevese. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, a cura di Guido Beltramini, Adriano Ghisetti Giavarina, Vicenza 2000, S. 459–471. Klaus Jeziorkowski, Die Grammatik der Architektur. Zum Rhythmus bei Palladio und Goethe, in: *Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jörg Sader und Anette Wörner, Würzburg 2002, S. 29–37. Daniel L. Purdy, The building in »Bildung«: Goethe, Palladio, and the architectural media, in: *Goethe Yearbook* 15 (2008), S. 57–74. Jan Büchenschuß, Goethe und die Architekturtheorie, Hamburg 2010, S. 47–63. Generell über Goethe zur Architektur in Italien: Heinrich Niederer, Goethes unzeitgemäße Reise nach Italien 1786–1788, in: *Jahrb. FDH* 1980, S. 55–107. Horst Claussen, »Die herrlichste Idee, die ich nun nordwärts mitnehme«. Goethe und die Architektur in Italien, in: *Kat. Goethe in Italien. »... auf klassischem Boden begeistert«*, hrsg. von Jörn Göres, Mainz 1986, S. 94–98. Norbert Miller, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, München 2002. Harald Tausch, Goethe und Cassas. Zur Architektur in der »Italienischen Reise«, in: *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820*, hrsg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 59–102. Hubertus Günther, Goethes Begegnung mit Palladio, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* 2011, https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/240/1/G%C3%BCnther_Palladio.pdf. Der zuletzt genannte Aufsatz konzentriert sich auf die kunsthistorischen Aspekte der Begegnung, während im vorliegenden Beitrag eine Analyse der dichterischen Qualitäten im Mittelpunkt steht.

- 4 Jörg-Ulrich Fechner, »zugleich völlig wahrhaft und ein anmuthiges Märchen«: Goethes »Italienische Reise« – keine Reisebeschreibung!, in: *Italienische Reise. Reisen nach Italien*, hrsg. von Italo Michele Battafarano, Gardolo di Trento 1988, S. 231–257. Italo Michele Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes »Italienischer Reise«*, Bern u.a. 1999, S. 11–22. Für manche Berichte aus Rom wurde aufgezeigt, worin die Differenz von Dichtung und Wahrheit besteht; so Ursula Donat, *Goethes »Italienische Reise« als Kunstwerk*, Diss. Freiburg im Breisgau 1981; Tausch, *Goethe und Cassas. Zur Architektur in der »Italienischen Reise«* (Anm. 3).
- 5 Erich Schmidt, *Einleitung zu: Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien von Frau von Stein und Herder*, Weimar 1886 (= *Schriften der Goethe-Gesellschaft* 2), S. VII–XXXIV. Gustav Adolf Wauer, *Die Redaktion von Goethes »Italienischer Reise«*, Diss. Leipzig 1904. Melitta Gerhard, *Die Redaktion der Italienischen Reise im Lichte von Goethes autobiographischem Gesamtwerk*, in: *Jahrb. FDH* 1930,

Die Untersuchungen führten zu Beobachtungen der Art, dass Hinweise auf das persönliche Verhältnis zu Charlotte von Stein retuschiert, Belangloses oder Wiederholungen gestrichen oder die Sprache dem Altersstil angepasst wurde etc. Aber soweit ich weiß, wurde bisher nicht konkret aufgezeigt, wo Goethe die Wahrheit substantiell umgedichtet hat, und worin das poetische Element von Goethes Bericht über seine Begegnung mit Palladio eigentlich bestehen soll.

*Goethes Begeisterung für Palladio
vor der Begegnung mit ihm*

Goethe reiste im September 1786 über den Brenner nach Italien, Rom war sein Ziel, aber von Verona aus nahm er einen Umweg über Vicenza und Padua nach Venedig. Vicenza beeindruckte ihn dermaßen, dass er seinen Aufenthalt dort um einige Tage verlängerte.⁶ Eine Woche verbrachte er schließlich in Vicenza, 17 Tage in Venedig, für Verona reichten nur drei Tage, zwei für Padua. Goethe brannte darauf, Palladios Bauten zu sehen. Sie waren der Grund für seinen Besuch in Vicenza, in Venedig nahm er sich reichlich Zeit für sie. Anschließend, als er in Bologna Raffaels Bild der Hl. Cäcilie sah, nannte er Palladio neben Raffael den einzigen Menschen, den er als wahrhaft »groß« bezeichne.⁷

Der Neo-Palladianismus blühte in Europa, als Goethe nach Italien reiste. Aber kein Reisebericht zeugt von einer Auseinandersetzung mit Palladio, die auch nur annähernd so intensiv gewesen wäre wie diejenige Goethes, selbst nicht diejenigen von der Reise des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau, die dessen Architekt und Mentor Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, ein Protagonist des Neopalladianismus in Deutschland, und sein kultivierter Stiefonkel Georg Heinrich von Be-

S. 131–150. Manfred Link, Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine, Diss. Köln 1963. Donat, Goethes ›Italienische Reise‹ als Kunstwerk (Anm. 4), S. 201–207. Gerhard Schulz, Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Zu Goethes ›Italienischer Reise‹, in: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag, hrsg. von Klaus-Detlef Müller, Tübingen 1988, S. 51–68.

6 Tagebuch der italienischen Reise vom 22. September 1786, WA III 1, S. 221.

7 Tgb 19. Oktober 1786 (Bologna), ebd., S. 309.

renhorst verfassten (1765).⁸ Goethe gibt keinerlei Hinweis darauf, wie seine schwärmerische Begeisterung für Palladio zustande kam. Er erwähnt nur beiläufig, dass er schon vier Jahre vor Antritt seiner Italien-Reise Palladios Architekturtraktat kaufen wollte.⁹ In der Herzoglichen Bibliothek von Weimar befanden sich viele Bücher über Architektur, darunter Palladios Architekturtraktat in mehreren Auflagen, aber selten ist dokumentiert, ob die Bücher schon vor Goethes Abreise nach Italien dazu gehörten.¹⁰ Sicher ist nur, dass Goethe, bevor er seine Italien-Reise antrat, Ottavio Bertotti Scamozzis hervorragend illustriertes Werk über Palladios Bauten (1776–1783) kannte, das sich in der Herzoglichen Bibliothek befand, zumindest dessen beide erste Bände, in denen die Vicentiner Bauten dargestellt sind.¹¹

8 Vgl. die Berichte von der Italienreise 1765–1766: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, *Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66*, hrsg. von Ralf-Torsten Speler, München und Berlin 2001, S. 96 f. Die Grand Tour des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau und des Prinzen Johann Georg durch Europa, aufgezeichnet im Reisejournal des Georg Heinrich von Berenhorst 1765 bis 1768, hrsg. von Antje Losfeld und Christophe Losfeld, Halle 2012, S. 23 f.

9 Tgb 30. September 1786, WA III 1, S. 250.

10 Elise von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*, Weimar 1931. Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek. Katalog*, Weimar 1958. Von Keudell aufgeführte Werke in der Weimarer Bibliothek: Gesamtausg. Seb. Serlio 1619; Vinc. Scamozzi, *Idea*, deutsch 1678; Vitruv Ed. G. Philandrier; J.J. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, erweiterte Ed. 1785. Heute sind in der Weimarer Bibliothek vorhanden (abgesehen von Goethes Büchern): A. Palladio, *I quattro libri*, 1. Ed. 1570 und 2. Ed. 1581; Vic. Scamozzi, *Idea della architettura*, Nürnberg 1678 (deutsch), Amsterdam 1658, 1661, 1665 (niederländisch); Ottavio Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito*, 2. Aufl. 1780; ders., *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, 1776 (erste 2 Bde.), franz. Ed. 1776–1781 (4 Bde.); J.J. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, 1. Ed. 1770–1771 und 2. erweiterte Ed. 1777–1778; dutzende Vitruv-Ausgaben aus der Zeit von 1550 bis 1830. Ich danke Stefan Höppner, Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, für seine Unterstützung bei meinen Bibliotheks-Recherchen.

11 Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1776–1783. Hendrik Hellersberg, »Er gab mir einige Anleitung«. Ottavio Bertotti Scamozzi und Goethe – Neue Aspekte zu Goethes Palladio-Rezeption, in: *Jahrb. FDH* 2005, S. 37–55, bes. S. 40 f., 43 (Hellersbergs Angabe, Bertottis »Fabbriche« sei eine Neuedition von Palladios »Quattro libri« ist falsch; unrichtig ist auch die Identifizierung auf S. 44 von Scamozzis Werk, das Goethe im Brief an Gabriel Jonathan Schleußner anführt, mit Bertottis »Fabbriche«; gemeint ist Vincenzo Scamozzis »Idea della architettura universale«, 1615).

Wesentlich für Goethes Palladio-Begeisterung war offenbar der Hof des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau, der das früheste Zentrum des Neo-Palladianismus auf dem europäischen Kontinent bildete.¹² Der Fürst hatte Vicenza zusammen mit Erdmannsdorff schon lange vor Goethe besucht. Erdmannsdorff hatte 1769–1773 das Schloss des Fürsten in Weimar und dann andere Bauten dort im Palladianischen Stil errichtet, das Wörlitzer Amtshaus gestaltete er sogar in direkter Anlehnung an Palladios Villa Emo. Im Bibliothekszimmer des Schlosses sind prominente Schriftsteller dargestellt, darunter zwei von den Autoren der alten Schriften über Architektur: Vitruv und Palladio.¹³ Erdmannsdorff besaß eine umfassende Bibliothek über Architektur. Darin befanden sich die meisten einschlägigen Bücher von Belang, die seit der Renaissance bis zu seiner Zeit erschienen waren: die beiden ersten Editionen von Palladios ›Quattro libri‹, neun Vitruv-Ausgaben oder -Kommentare von 1521 bis 1758, frühe Ausgaben von Albertis ›De re aedificatoria‹ und vieles mehr.¹⁴ Erdmannsdorff hat selbst begonnen, Vitruv zu übersetzen.¹⁵ August Rode, seit 1771 einer der Höflinge von Anhalt-Dessau, verfertigte die vorzügliche Vitruv-Übersetzung, die 1796 erschien und bis in neuere Zeit immer wieder aufgelegt worden ist. Der Neo-Palladianismus war am Hof von Anhalt-Dessau mehr als eine Mode, er bildete gewissermaßen ein Symbol für die international

12 Keller, Goethe, Palladio und England (Anm. 3). Dieter Dolgner, Dessau-Wörlitz und die Architektur des Weimarer Klassizismus, in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1736–1800, Leben, Werk, Wirkung, [Red.: Doris Hempel,] Wörlitz 1987, S. 117–130. Zu Wörlitz vgl. jetzt Erhard Hirsch, Dessau-Wörlitz. Aufklärung und Frühklassik, Dössel o.J.; ders., Experiment Fortschritt & praktizierte Aufklärung. Franz von Anhalt-Dessau zum 250. Geburtstag, Dessau 1990; ders., Kleine Schriften zu Dessau-Wörlitz, Dössel 2011; ders., Von deutscher Frühklassik, Dössel 2016. Hubertus Günther, Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz, in: Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, hrsg. von Frank-Andreas Bechtold, Stuttgart 1996, S. 131–161.

13 Zu den Beständen der Wörlitzer Bibliothek vgl. Der Blick ins Innere. Das Verzeichnis der fürstlichen Bibliothek zu Wörlitz 1778, hrsg. von Karin von Kloeden unter Mitarbeit von Ute Pott und Uwe Quilitzsch, Dessau 2008.

14 Ralf-Torsten Speler (geb. 1946 in Dessau), Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Begründer der klassizistischen Baukunst in Deutschland, Diss. (masch.) Halle 1981, S. 79–93.

15 August Rode, Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Dessau 1801, S. 10f.

geprägte Gesinnung der Aufklärung.¹⁶ Wie Weimar, so war auch der Hof von Anhalt-Dessau ein geistiger Magnet. Goethe war erstmals als junger Student dort, weil Winckelmann erwartet wurde (1768).

Zwischen den Höfen von Weimar und Anhalt-Dessau bestanden enge freundschaftliche Beziehungen.¹⁷ Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach reiste in Begleitung von Goethe oft nach Wörlitz, wo Franz von Anhalt-Dessau am liebsten residierte, und Franz von Anhalt-Dessau kam mit Erdmannsdorff oft nach Weimar. Goethe selbst hat »die Freundschaft der beiden Fürsten und die öftern wechselseitigen Besuche« angesprochen.¹⁸ Er besuchte Wörlitz schon vor seiner Italienischen Reise fünfmal, manchmal drei Wochen lang. Er berichtete begeistert über Wörlitz,¹⁹ rühmte Franz von Anhalt-Dessau und seinen durch Erdmannsdorff und Winckelmann geleiteten »Geschmack in der Baukunst«.²⁰ Carl August ließ 1782 sogar einen Gedenkstein für Franz von Anhalt-Dessau im Park an der Ilm setzen. Bei aller Freundschaft waren die Auffassungen, die hinter dem Mäzenatentum der beiden Fürsten standen, allerdings sehr unterschiedlich. Weimar war idealistisch künstlerisch geprägt, Goethe erlebte Italien auf seiner privaten Reise in den Süden als Arkadien der hohen Kunst; Wörlitz war politisch aufgeklärt ausgerichtet, der Blick war hier auf England und die Schweiz als Vorbild für den Liberalismus gerichtet, auf England zudem als Vorbild für die Architektur. In der fürstlichen Bibliothek von Wörlitz war der »Vitruvius Britannicus« (1717–1725), der die britische Palladio-Nachfolge vor Augen führt.

16 Maiken Umbach, *Federalism and Enlightenment in Germany, 1740–1806*, London & Rio Grande, Ohio 2000, S. 59–90.

17 Wilhelm Hosäus, Großherzog Carl August und Goethe in ihren Beziehungen zu Herzog Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (zum 3. Dez. 1876), in: Dessau und Weimar. Zum 250. Geburtstag von Johann Wolfgang von Goethe, hrsg. von Thomas Weiss, Wörlitz 1999, S. 19–42. Keller, Goethe, Palladio und England (Anm. 3). Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, [Art.] Dessau/Wörlitz, in: Goethe Handbuch, Bd. 4/1, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke, Stuttgart und Weimar 1998, S. 186 f. Erhard Hirsch, »So viel neues um mich herum«, in: Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft N. F. 15 (2000), S. 3–43.

18 Entwurf eines Aufsatzes über »Die Pflanzencultur im Großherzogthum Weimar«, WA II 6, S. 229 f.

19 Brief an Charlotte von Stein vom 14. Mai 1778, WA IV 3, S. 223.

20 Dichtung und Wahrheit II 8, WA I 27, S. 183.

*Erster Akt der Begegnung mit Palladio:
Die Beurteilung der Bauten nach selbstgeschnitzten Maßstäben*

Gewöhnlich berichtet Goethe in der ›Italienischen Reise‹ nach der Ankunft in den Städten, die er besuchte, zunächst, wie üblich in damaligen Reiseberichten, was er während der Fahrten dorthin auf dem Land gesehen hatte, anschließend über das Verhalten der Leute auf den Straßen und Plätzen der Städte, erst danach über die besichtigten Bauten, zudem über anderes wie Besuche, akademische Sitzungen, in Venedig oft über das Auftreten des Senats, viel über Theateraufführungen u. a. Den ersten Tag in Vicenza, wo seine Begegnung mit Palladio ihren Anfang nimmt, stellt er ganz anders dar. Er bringt zum Ausdruck, wie viel Sehnsucht ihn trieb, Palladios Bauten endlich mit eigenen Augen zu sehen. Im Brief an Charlotte von Stein überspringt er zunächst die Reise von Verona nach Vicenza und berichtet von ihr erst anschließend an den Gang durch die Stadt; in der ›Italienischen Reise‹ gibt er vor, noch während der Fahrt einen separaten Bericht von dem, was er auf der Fahrt erlebte, verfasst zu haben.²¹ In beiden Texten konfrontiert er den Leser nach der Ankunft in Vicenza unvermittelt mit seiner ersten Begegnung mit Palladio. Atemlos fasst er zusammen: »Vor einigen Stunden bin ich hier angekommen und habe schon die Stadt durchlaufen, das Olympische Theater und die [übrigen] Gebäude des Palladio gesehen.«²²

Die Aussagen, die auf den ersten Satz vom Rundgang durch Vicenza folgen, sollte man nicht zu genialen Erleuchtungen stilisieren, nur weil sie von Goethe stammen. Im Brief an Charlotte von Stein verweist Goethe auf Bertottis Corpus der Bauten Palladios in der Herzoglichen Bibliothek von Weimar. In der ›Italienischen Reise‹ fällt ihm stattdessen zuerst ein, es gebe ein »artiges Büchlein« über Vicenza. Das ist sicher Bertottis Vicenza-Führer (1761).²³ Er wird in dem gewichtigen Italien-Führer des Johann Jakob Volkmann erwähnt, den Goethe nach Italien

21 Tgb 19. September 1786, WA III 1, S. 213–216. It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 77–79.

22 Tgb 19. September 1786, WA III 1, S. 213. It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 77.

23 Ottavio Bertotti Scamozzi, Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza, Vicenza 1761.

mitgenommen hatte.²⁴ Goethe besaß Bertottis Führer damals jedoch noch nicht, und er hätte auch kaum bei der hastigen ersten Besichtigung von Vicenza geholfen, denn er gibt nicht an, wo die behandelten Bauten stehen. Goethe wird, wie es seinerzeit für wohl situierte Reisende üblich war, einen ortskundigen Führer angestellt haben, um sie zu finden. Anscheinend soll der Hinweis auf Bertottis Vicenza-Führer demonstrieren, wie gut Goethe mit Reiseliteratur ausgerüstet war. Allerdings, die flotte Qualifizierung des Führers als »artiges Büchlein« soll eher ausdrücken, wie laienhaft Goethes Verfassung beim ersten Durchlaufen von Vicenza noch war, als den Wert des Führers zu qualifizieren. Das Buch ist exzellent und nicht nur »artig«, der Autor war der beste Palladio-Kenner seiner Zeit.

Anschließend an die Mitteilung der Existenz des »artigen Büchleins« heißt es: Man erkenne den großen Wert von Palladios Bauten erst, wenn man sie real statt nur in Abbildungen sehe – das ist ein Allgemeinplatz. Goethe wird ihn noch mehrfach in Rom wiederholen.²⁵ Er mag sich hier unwillkürlich auf Winckelmanns nachdrückliche Warnung davor beziehen, antike Plastiken nach Abbildungen zu beurteilen.²⁶ Er war ein Verehrer Winckelmanns. Die Warnung davor, Plastiken nach Abbildungen zu beurteilen, war und ist noch immer völlig begründet – solche Abbildungen können wirklich sehr täuschen; Goethes Vorbehalt ist dagegen nicht einmal ganz stichhaltig, denn die Risse in Bertottis Büchern vermitteln neben Ansichten auch Einblicke in das Innere von Palladios Bauten, und das konnte Goethe nicht ohne weiteres persönlich in Augenschein nehmen. Schließlich folgt: Palladio »ist ein recht innerlich

24 Johann Jakob 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*, 3 Bde., Leipzig 1770–1771, hier: Bd. 3, S. 672. Hellersberg, Scamozzi und Goethe (Anm. 11), S. 43.

25 Goethe blendet oft ein, dass Abbildungen nicht so gut sind wie die Naturansicht, zum Apoll von Belvedere: It. Reise 9. November 1786, WA I 30, S. 212: »Denn wie von jenen Gebäuden [Pantheon, Peterskirche] die richtigsten Zeichnungen keinen Begriff geben, so ist es hier mit dem Original von Marmor gegen die Gypsabgüsse, deren ich doch sehr schöne früher gekannt habe.« Ebenso zu Paestum, It. Reise 23. März 1787, WA I 31, S. 71 f.

26 Elisabeth Décultot, *Winckelmanns Lese- und Exzerpierenkunst*, in: *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierenkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von ders., Berlin 2014, S. 133–159.

und von innen heraus großer Mensch gewesen«. Diese Meinung war in der Blütezeit des Palladianismus ebenfalls trivial. Ich denke, Goethe hat dieses zusammenhanglose Gestotter bewusst eingeführt. Er gibt hier das gleiche wieder, was Heinrich von Kleist in seinem Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (1805) beschreibt: Goethe ist durch den ersten Eindruck von Palladios Bauten ebenso überwältigt, wie die historischen Persönlichkeiten, die Kleist als Beispiele anführt, konsterniert waren durch die unerwarteten Ereignisse, zu denen sie plötzlich Stellung beziehen sollten. Wie Kleists Akteure weiß er auf Antrieb nicht recht, was er sagen soll, und füllt wie sie die Zeit, die er braucht, um einen passenden Gedanken zu fassen, mit einer Reihe von Trivialitäten.

Wie bei Kleists Protagonisten, schlägt dann plötzlich der ›Gedankenblitz‹ ein, um eine Formulierung Goethes zu gebrauchen:

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.

Mit dem legeren Ton dieses Passus (Säulen und Mauern sind »untereinander gearbeitet« wie zwei Sorten von Teig) ist wie mit dem ›artigen Büchlein‹ die Spontaneität der Eingebung simuliert. In Wahrheit war Goethe die Idee, dass Wand und Säule widersprüchlichen ästhetischen Prinzipien unterworfen sind und deshalb eigentlich kaum zu einander passen, schon vertraut, als er seine Eloge auf Erwin von Steinbach verfasste (1773), und er hielt zeitlebens daran fest.²⁷ Neu war seine Beurteilung Palladios unter diesem Gesichtspunkt, zumindest ist sie vorher nicht überliefert. Den Gedanken an Palladios Überredungskunst oder

27 Von deutscher Baukunst (1772), WA I 37, S. 143 f.; Kommentar von Herbert von Einem in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 12: Schriften zur Kunst, Hamburg 1953, S. 561 f.

Täuschung sollte Goethe ebenfalls später beibehalten²⁸ und sogar noch steigern. In seinem Manuskript über die Baukunst (1795) heißt es, der griechische Tempel sei eine »Fiction«, weil er die Eigenschaften des Holzbaus zum Schein auf den Steinbau übertrage, und indem in neuerer Zeit die Gestaltung der alten sakralen und öffentlichen Architektur auf Wohnbauten übertragen werde, sei »eine doppelte Fiktion und zweifache Nachahmung« entstanden, mit dem Schluss:

Hierinne hat niemand den Palladio übertroffen, er hat sich in dieser Laufbahn am freiesten bewegt, und wenn er ihre Grenzen überschritt, so verzeiht man ihm doch immer, was man an ihm tadelt. Diese Lehre von der Fiction, von ihren geistigen Gesetzen ist nöthig, um gewissen Puristen zu begegnen, die auch in der Baukunst gern alles zu Prosa machen möchten.²⁹

Ich bin aus mehreren Gründen so ausführlich auf den einleitenden Passus eingegangen. Erstens wollte ich mit seinem Beispiel vor Augen führen, dass sich Goethe nicht, wie normale Reiseführer oder Reisebeschreibungen seiner Zeit, darauf beschränkt, Fakten zu rekapitulieren, sondern seine Fähigkeit als Dichter dazu einsetzt, um den Auftakt seiner Begegnung mit Palladio als persönliches Erlebnis lebendig zu inszenieren. Zweitens kündigt sich hier an, mit welcher Haltung Goethe Palladio begegnet: Es geht in erster Linie um den Künstler Palladio und darum, was Palladio bei der Schöpfung seiner Werke gedacht hat. Goethe fasst das in die Worte: »Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muss sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.« Palladios Gedanken sind für Goethe präsent, obwohl sie vor zwei Jahrhunderten gefasst wurden, sie stehen über der Zeit. Vor allem geht es in dem behandelten Passus auch um Goethe selbst. Darauf weist er indirekt hin, indem er eine Parallele zwischen dem Architekten und dem Dichter zieht. Wenn Palladio mit

28 Brief vom 22. Februar 1797 an den Jenaer Arzt Gabriel Jonathan Schleußner zu Palladios ›Quattro libri‹: »Palladio ist geistreich und gratiös und wohl in schicklicher Anwendung architektonischer Fiktionen der erste«, WA IV 12, S. 47. Rainer Ewald, Goethes Architektur. Der Poeten Theorie und Praxis, Weimar 1999, S. 28.

29 Goethe, Baukunst 1795, WA I 47, S. 72; Kommentar von Herbert von Einem in: Hamburger Ausgabe (Anm. 27), Bd. 12, S. 578–580. Büchschuß, Goethe und die Architekturtheorie (Anm. 3), S. 257–263.

der Force des großen Dichters »aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet«, macht er letztlich das gleiche wie Goethe, der in seiner Autobiographie Dichtung und Wahrheit miteinander vermengt, und damit eine Fiktion schafft, im Unterschied zur nüchternen Prosa, gegen die Goethe Palladio in seinem Manuskript über Baukunst verteidigt.

In Vicenza urteilt Goethe noch nach den Kriterien, die er aus Weimar mitgebracht hat, ohne Italien mit eigenen Augen gesehen zu haben. Das bekennt er kurz vor seiner Abreise aus Vicenza im Brief an Charlotte von Stein:

An der Architektur geh ich denn immer so hin, mit meinem selbstgeschnitzten Maasstab und reiche weit, freylich fehlt mir viel, indeß wollen wir damit vorlieb nehmen und nur brav einsammeln. Die Hauptsache ist daß alle diese Gegenstände, die nun schon über 30 Jahre auf meine Imagination abwesend gewürckt haben und also alle zu hoch stehn, nun in den ordentlichen Cammer und Haus Ton der Coexistenz herunter gestimmt werden.³⁰

In der Publikation der ›Italienischen Reise‹ fehlt dieses Bekenntnis. Mehrfach hat Goethe beim Redigieren des Textes für die Publikation die Erwähnung solcher Bildungslücken eliminiert; es ging ihm am Ende wohl zu weit, sie öffentlich zu bekennen. Auch ohnedies stellt sich heraus: Die Begegnung mit Palladios Bauten in Vicenza hat nur zu dem spontanen, noch unpräzisen Urteil geführt, das Goethe gleich beim ersten Rundgang durch Vicenza abgab, nämlich dass Palladio verstand, Wand und Säulen so geschickt miteinander zu verbinden, dass man nicht merkt, wie unterschiedlich die Prinzipien ihrer Gestaltung sind.

Über die Beurteilung der Architektur hinaus fällt Goethe allerdings noch mehr zu Palladio in Vicenza auf. Einerseits macht er die schöne Erfahrung, dass Palladio nicht nur für ihn, sondern in der ganzen Stadt präsent ist. Er spricht in Vicenza mit Bertotti über Palladio, er nimmt an Diskussionen der Accademia Olimpica über Palladio teil, er erfährt, wie populär Palladios vermeintliches Wohnhaus ist, sogar in Padua zieht der Name Palladio sofort von allen Seiten lebhaftes Interesse auf sich; das erlebt Goethe in einer Buchhandlung in Padua. Das kleine Haus, das Palladio für sich als Wohnung in Vicenza errichtet haben soll, ist ihm

30 Tgb 24. September 1786, WA III 1, S. 227.

wichtig, weil es seiner Meinung nach zeigt, wie bescheiden der große Architekt war.³¹ Die Bescheidenheit passt zu der »edlen Simplizität«, die Volkmann Palladio nachrühmt.³² Dabei hätte Goethe leicht merken, zumindest in der Publikation korrigieren können, dass Palladio das Haus nicht für sich, sondern für den Rechtsanwalt Pietro Cogollo gebaut hat. Das steht bereits in Bertottis Vicenza-Führer,³³ und Bertotti konnte es ihm persönlich sagen, als sie sich trafen. Goethe behielt es anscheinend als dichterisches Element in seiner Reisebeschreibung bei, um die Person Palladios zu vergegenwärtigen.

Andererseits führte die Begegnung mit der realen Situation von Palladios Bauten zu der traurigen Erfahrung, wie sehr die äußeren Umstände das künstlerische Genie beeinträchtigten. Diese Behinderung wurde in der Epoche der Weimarer Klassik immer wieder beklagt, im Jahr vor Goethes Abreise nach Italien auch in einer Dessauer Schrift,³⁴ aber Goethe tat sich als »Zeitablehnungsgenie« besonders hervor, fand Heinrich Heine.³⁵ Lauthals klagt Goethe, dass Palladios Projekte oft nicht zur Vollendung gelangten:

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;

31 Tgb 21. September 1786, ebd., S. 219. It. Reise 21. September Abends, WA I 30, S. 81.

32 Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien (Anm. 24), Bd. 3, S. 672.

33 Scamozzi, Il forestiere (Anm. 23), S. 81 f.

34 Generell zum Widerstand der äußeren Bedingungen gegen das Genie des Architekten vgl. etwa Volkmann, a. a. O., Bd. 3, S. 676. Erdmannsdorff, Kunsthistorisches Journal (Anm. 8), S. 97. Untersuchungen über den Character der Gebäude, über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen, Leipzig 1788, aber zur Publikation in Dessau 1785 bestimmt, Vorwort (Eigensinn des Bauherrn, Bedürfnis der Baukasse). Vgl. die Einführung von Hanno-Walter Kruft zum Reprint, Nördlingen 1986.

35 Brief an Varnhagen von Ense 28. Februar 1830; Heinrich Heine, Säkular-Ausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, Bd. 20: Briefe 1815–1831, bearb. von Fritz H. Eisner, Berlin und Paris 1970, S. 389.

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.³⁶

Auch anderen fiel auf, wie selten Palladios Bauten vollendet wurden. Wilhelm Heinse etwa schrieb 1784: »die Gebäude gleichen fast immer nur angefangenen Ideen.«³⁷ Volkmann verband damit sogar den überspitzten Verdacht, Palladio habe seine Landsleute übermäßig zum Bauen gedrängt, um sie in den Bankrott zu treiben.³⁸

Zudem stellt Goethe fest, wie heruntergekommen Palladios Bauten waren: Der Reisende »erwartet alle die Gegenstände von denen er so vieles hat reden hören, nicht zu finden, wie der Himmel und die Umstände wollen, sondern so rein wie sie in seiner Imagination stehen und fast nichts findet er so, fast nichts kann er so genießen. Hier ist was zerstört, hier was angekleckt, hier stinckts, hier rauchts, hier ist Schmutz pp., so in den Wirthshäusern, mit den Menschen pp.«³⁹ Auch andere stießen sich damals daran, dass Städte, Straßen, Häuser und sogar vornehme Palazzi in Italien heruntergekommen und schmutzig waren.⁴⁰

Das »schmutzige Bedürfnis der Menschen« hatte nach der Meinung von Goethe und anderen auch dadurch Schaden gestiftet, dass Bauten in eine alte städtische Umgebung eingefügt werden mussten, die ihrer unwürdig war. Goethe fand, der Erscheinung der Basilica sei abträglich, dass sie neben dem mittelalterlichen Rathaus steht, »einem alten, mit

36 It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 53. Tgb 19. September 1786, WA III 1, S. 214.

37 Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, 1784, hrsg. von Max Baeumer, Stuttgart 1975, S. 28. Gerhard Sauder, *Fiktive Renaissance: Kunstbeschreibungen in Wilhelm Heines Roman ›Ardinghello‹*, in: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, hrsg. von Silvio Vietta, Stuttgart u. a. 1994, S. 61–73.

38 Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* (Anm. 24), Bd. 3, S. 676. Schon Vincenzo Scamozzi hat einen Hinweis darauf, dass viele Vicentiner Bauten Palladios nicht zur Vollendung gelangten, in den Diskurs seines Vaters zur Edition der Werke Serlios von 1600 eingefügt.

39 Tgb 25. September 1786, WA III 1, S. 231.

40 Beispielsweise im Fall von Verona und Venedig: *Die Grand Tour des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau* (Anm. 8), S. 17, 27 f.

ungleichen Fenstern übersäten, castellähnlichen Gebäude [...], welches der Baumeister zusammt dem Thurm gewiß weg gedacht hat«. ⁴¹ Heinse meinte, die Basilica gleiche »doch nur einer Schminke, die einer alten Matrone aufgetragen wäre«, weil Palladios Arkaden einem mittelalterlichen Bau vorgeblendet sind. ⁴² Das übergeht Goethe. Erdmannsdorff fiel auf: »Schließlich ist die ganze Stadt voller schöner Gebäude, und man bedauert es nur, sie meistens an enge Straßen verschwendet zu sehen, wo sie sich nicht in ihrer ganzen Herrlichkeit präsentieren können.« ⁴³

Das Teatro Olimpico zog allgemein das meiste Interesse auf sich, deshalb hebt es Goethe bei seinem ersten Rundgang durch Vicenza besonders hervor. Man bewunderte, dass es als einziger Bau seiner Gattung das antike römische Theater, so wie es Vitruv beschreibt, imitiere. Aber auch in diesem Fall passte das »schmutzige Bedürfnis der Menschen« nicht zum Ideal. Goethe kommentiert als praktizierender Theaterintendant und Theaterautor – während seiner Begegnung mit Palladio schrieb er das Drama ›Iphigenie auf Tauris‹:

Das Olympische Theater ist [...] ein Theater der Alten realisirt. Es ist unaussprechlich schön. Aber als Theater, gegen unsre iletzigen, kommt es mir vor wie ein vornehmes, reiches, wohlgebildetes Kind, gegen einen klugen Kaufmann der weder so vornehm, so reich, noch so wohlgebildet ist; aber besser weiß was er mit seinen Mitteln anfangen kann. ⁴⁴

Bei aller Bewunderung urteilten damals viele, unter anderem auch Erdmannsdorff, das Teatro Olimpico sei nicht für die moderne Bühnenpraxis geeignet. ⁴⁵

41 It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 78 f.

42 Heinse, Ardinghello (Anm. 37), S. 28. Wilhelm Heinse, Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass, Bd. 1: Texte 1768–1783, hrsg. von Markus Bernauer u. a., München 2003, S. 1261.

43 Erdmannsdorff, Kunsthistorisches Journal (Anm. 8), S. 97.

44 Tgb 19. September 1786, WA III 1, S. 214. It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 78.

45 Erdmannsdorff, a. a. O., S. 96. So auch schon Enea Arnaldi, Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato, Vicenza 1762.

Goethe hielt es für nötig, den widrigen Einfluss der Realität auszublenzen, um den reinen Geist des Künstlers wiederzubeleben:

Der Genuß auf einer Reise ist wenn man ihn rein haben will, ein abstrakter Genuß, ich muß die Unbequemlichkeiten, Widerwärtigkeiten, das was mit mir nicht stimmt, was ich nicht erwarte, alles muß ich bey Seite bringen, in dem Kunstwerck nur den Gedancken des Künstlers, die erste Ausführung, das Leben der ersten Zeit da das Werck entstand herausuchen und es wieder rein in meine Seele bringen, abgeschieden von allem was die Zeit, der alles unterworfen ist und der Wechsel der Dinge darauf gewürckt haben. Dann hab ich einen reinen bleibenden Genuß und um dessentwillen bin ich gereißt, nicht um des augenblicklichen Wohlseyns oder Spases willen.⁴⁶

Goethe übertrug seine Haltung auf Palladio, indem er ihm unterstellte, er hätte am liebsten die alten Strukturen des Platzes um die Basilica übersehen.

Palladio war ein ideales Beispiel für Goethes Überzeugung, dass, wie er zum unvollendeten Kölner Dom schrieb, die großartigen künstlerischen Konzeptionen »zu den irdischen Mitteln dergestalt außer Verhältniß waren, daß sie nothwendig in der Ausführung stocken mußten«. ⁴⁷ Aber Palladio war auch exemplarisch für das Genie, das seine künstlerische Idee gegen alle äußeren Zwänge durchsetzt. So nahm Goethe die Villa Rotonda wahr (Abb. 1–2). Der Bau steht in malerischer Lage auf der Spitze eines Hügels, von der aus man die ganze Umgebung überblickt, und ist ohne viel Rücksicht auf die praktischen Bedürfnisse gestaltet, die im Wohnbau in der Stadt und auf dem Land nötig und üblich waren. Er hat quadratischen Grundriss und sieht an allen vier Seiten gleich aus. Er hat auf allen Seiten Eingänge, denen Säulenportiken vorgeblendet sind. Die Durchgänge, die von den Eingängen ausgehen, zerschneiden den Wohnbereich in vier Teile. Das Zentrum des Baus bildet eine hohe Rotunde, die über zwei Stockwerke reicht und von einer Kuppel bekrönt wird. Volkmann fand, die Villa sehe einer Kirche ähnlich.⁴⁸ Tatsächlich gehörten die Kuppel und das Ideal des allseits gleichen Zentralbaus nicht in den Bereich des Wohnbaus, sondern

⁴⁶ Tgb 25. September 1786, WA III 1, S. 232.

⁴⁷ Dichtung und Wahrheit II 9, WA I 27, S. 279.

⁴⁸ Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien (Anm. 24), Bd. 3, S. 682.



Abb. 1. Allegorie der Architektur mit Grundriss und Aufriss der Villa Rotonda; Andreas Palladius, Von der Civil- oder bürgerlichen Bau-Kunst, hrsg. von Georg Andreas Böckler, Dresden 1798, Titelblatt.

in den Bereich des Sakralbaus.⁴⁹ Die Rotonda ist eigentlich ein Paradigma für die ›doppelte Fiktion‹ von Palladios Architektur im Sinn Goethes.

Auf dem Titelblatt der 1698 erschienenen deutschen Ausgabe von Palladios ersten beiden Büchern ist die Allegorie der Architektur zusammen mit der Rotonda als realisierter Idealarchitektur abgebildet

49 Wolfgang Lotz hat darauf hingewiesen, dass eine Kuppel im Profanbau erstmals an der Rotonda auftritt; ders., La Rotonda: edificio civile con cupola, in: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio 4 (1962), S. 69–76.

(siehe Abb. 1).⁵⁰ Erdmannsdorf bewunderte: »Das ist vielleicht in dieser Art und Weise ganz das, was man sich an Schönerm für das Äußere erinnern kann, und das Innere ist nicht weniger angenehm.«⁵¹ Vermutlich wurde seine Bewertung in England angeregt oder dadurch bestärkt, dass Colen Campbell die Rotonda in Mereworth Castle in der Grafschaft Kent, wie Erdmannsdorff formuliert, »originalgetreu nachgebildet« hat (1722–1725). Volkmann beschreibt die Rotonda ausführlich, ohne sie besonders zu rühmen. Für normale Besucher von Vicenza war die Rotonda anscheinend nicht besonders spektakulär. In vielen Reiseberichten der Goethe-Zeit wird sie nicht einmal erwähnt.⁵² Sie faszinierte Goethe also nicht einfach, weil sie seinerzeit allgemein eine besondere Attraktion gewesen wäre, sondern weil sie ihm als Muster für die Verwirklichung einer genialen Idee ohne Rücksicht auf praktische Bedingungen erschien. Im Brief an Charlotte von Stein betont Goethe forsch:

hier konnte der Baumeister machen was er wollte und er hats bey- nahe ein wenig zu toll gemacht. Doch hab ich auch hier sein herrliches Genie zu bewundern Gelegenheit gefunden. Er hat es so gemacht um die Gegend zu zieren, von weitem nimmt sich's köstlich aus, in der Nähe habe ich einige unterthänige Scrupel.⁵³

In der Publikation bleibt Goethe dabei zu bewundern, »wie nun das Gebäude von allen Punkten der Gegend in seiner Herrlichkeit gesehen wird«, und auf die Diskrepanz zwischen formalem Ideal und realen Bedürfnissen hinzuweisen, aber er überträgt den saloppen Ton des Briefes in eine ungewöhnlich gemessene Sprache und weitert den Text zu einer ausführlichen Beschreibung des Baus und seiner Lage aus, wie er sie in Vicenza sonst nicht abgegeben hat.⁵⁴ Die Skrupel unterdrückt er. Er

50 Die Baumeisterin Pallas, oder der in Teutschland erstandene Palladius, kommentierte und illustrierte Übersetzung der ersten zwei Bücher von Andrea Palladios ›I quattro libri dell'architettura‹, hrsg. von Georg Andreas Böckler, Nürnberg 1698.

51 Erdmannsdorff, *Kunsthistorisches Journal* (Anm. 8), S. 97 (18. Oktober 1765).

52 Goethes Vater Johann Caspar (1740 in Vicenza) nennt sie nicht, ebenso wenig dessen Reiseführer von Johann Georg Keyßler (1740–1741), auch nicht Wilhelm Heinse (1784) oder Johann Wilhelm von Archenholz (1785) und sogar August von Sachsen-Gotha-Altenburg (1777), obwohl er im Jahr vor der Italien-Reise, die ihn nach Vicenza führte, eine palladianische Villa in Gotha hatte bauen lassen.

53 Tgb 20. September 1786, WA III 1, S. 218.

54 It. Reise 21. September 1786 Abends, WA I 30, S. 82.

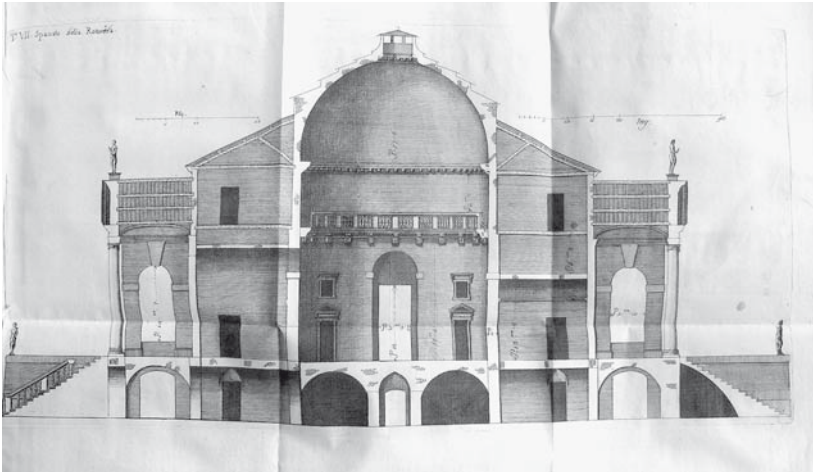


Abb. 2. Villa Rotonda, Querschnitt, Ottavio Bertotti Scamozzi, Il forestiere istruito, 2. Auflage, Vicenza 1780.

hebt vielmehr hervor, dass die Disposition nach einem gleichmäßigen geometrischen Muster ausgerichtet sei. »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 genügen«.

Die Besichtigung der Rotonda erscheint in der publizierten Fassung des Textes als Höhepunkt des Aufenthaltes in Vicenza: »Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben«, meint Goethe. Auch ihre malerisch in die Landschaft eingebettete Lage hebt er hervor: »Und wie nun das Gebäude von allen Punkten der Gegend in seiner Herrlichkeit gesehen wird, so ist die Aussicht von daher gleichfalls die angenehmste.« Goethe wandert mehrfach zur Rotonda hinaus. Sie sollte sogar seine Dichtung inspirieren. Das zeichnete sich schon in Vicenza ab: Er schrieb an Charlotte von Stein, er habe sich sogleich entschlossen, Vicenza zur Heimat der Mignon zu machen, des heimatlosen Mädchens, das er in der romantischen Dichtung ›Wilhelm Meister‹ auftreten lässt.⁵⁵ Deshalb verlängerte er seinen Aufenthalt in Vicenza. Aber von all dem lässt die redigierte Fassung des Textes der ›Italieni-

55 Tgb 22. September 1786, WA III 1, S. 224.

schen Reise nichts ahnen. Hier soll nicht von Goethes Bericht über seine Begegnung mit Palladio abgelenkt werden. Deshalb stellen wir den Einfluss der Rotonda auf Goethes Dichtung zunächst zurück.

*Zweiter Akt der Begegnung mit Palladio:
Die Wiederbelebung von Palladios Geist
durch die ›Quattro libri dell'architettura‹*

In Padua kauft Goethe Palladios ›Quattro libri dell'architettura‹, nicht eine originale Ausgabe, sondern den Reprint in Kupferstich-Technik, den Joseph Smith 1768 publiziert hatte. Damit beginnt er, Palladios Bauten erst recht zu verstehen, schreibt er sogleich an Charlotte von Stein: »[...] jetzt studier ich's und es fallen mir wie Schuppen von den Augen, der Nebel geht auseinander und ich erkenne die Gegenstände.«⁵⁶ Mehrfach berichtet er dann Charlotte von Stein aus Venedig von seiner Lektüre des Traktats, die den Effekt habe: »Mit der Baukunst geht es täglich besser.«⁵⁷ Er tut so, als wenn er den Inhalt der ›Quattro libri‹ bisher nicht gekannt hätte. Der geistige Umbruch, den der Kauf von Palladios Traktat bewirkt haben soll, scheint mir allerdings mehr in den Bereich der Dichtung als der Wahrheit zu gehören. In den Bibliotheken der Fürsten von Weimar und Wörlitz und derjenigen Erdmannsdorffs gab es ja reichlich Exemplare von Palladios ›Quattro libri‹. Sie wurden selbstverständlich im Zentrum des Palladianismus studiert, und der Weimarer Hof konnte sich vor den Dessauern kaum ohne jede Ahnung davon sehen lassen, am wenigstens Goethe vor Erdmannsdorff. Die Herrschaften von Weimar und Dessau unterhielten sich nicht nur darüber, wie ihnen gebratene Tauben in den Mund flogen. Es ist ausdrücklich überliefert, dass Goethe und Franz von Anhalt-Dessau oft miteinander über Architektur gesprochen haben, und die Gespräche beschränkten sich nicht auf den Austausch von höflichen Floskeln, es kam zur Diskussion unterschiedlicher Meinungen.⁵⁸ Franz von Anhalt-

56 Tgb 30. September 1786, ebd., S. 250.

57 Tgb 1. und 5. Oktober 1786, ebd., S. 251, 267 (Zitat).

58 Friedrich Reil, Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau nach seinem Wesen und Wirken, Dessau 1845, 26 f. Hosäus, Carl August und Goethe in ihren Beziehungen zu Anhalt-Dessau (Anm. 17), S. 35–37, Anm. 14.

Dessau beurteilte die Gotik anders als Goethe, aber als Kunstkennner und Freund der Altertümer, meinte er, habe Goethe ihm näher gestanden, in manchen Stücken sei er ihm sogar überlegen gewesen.⁵⁹

Auch weniger prominente Architekten in den benachbarten Gebieten kannten sich gut mit Palladio aus. So gibt der sächsische Oberbaukommissar Christian Traugott Weinlig in seinen ›Briefen über Rom‹ 1768 beiläufig einen gediegenen Überblick über die Architekturtheoretiker der Renaissance einschließlich Palladio. Die Briefe wurden 1784, also zwei Jahre vor Goethes Aufenthalt in Vicenza, im Druck veröffentlicht.⁶⁰ In der publizierten Fassung der ›Italienischen Reise‹ hat Goethe die Nachricht eliminiert, dass ihm erst die ›Quattro libri‹ die Augen für Palladios Bauten geöffnet hätten. Vielleicht schien ihm das selbst zu wenig glaubwürdig, oder er fürchtete, mit einer so eklatanten Bildungslücke einen schlechten Eindruck in der Öffentlichkeit zu hinterlassen. Auch ohnedies zeichnet sich in der ›Italienischen Reise‹ ab, dass Goethe nach dem Kauf der ›Quattro libri‹ einen entscheidenden Fortschritt in der Auseinandersetzung mit Palladios Bauten macht. Nachdem er in Vicenza nur seine Ideale mit Palladio verbinden konnte, kommt er in Venedig endlich zu konkreten Urteilen über Palladios Gestaltung.

Die Kirchen Palladios, die das Stadtbild von Venedig markant prägen, fanden in der Goethe-Zeit volle Bewunderung. Volkmann bezeichnet S. Giorgio Maggiore als »eine der schönsten, wo nicht die vornehmste Kirche in Venedig«. ⁶¹ Goethe behandelt den Redentore so ausführlich wie in Vicenza allein die Rotonda (Abb. 3). ⁶² Im Unterschied zu Volkmann streift er die Innenräume der Kirchen nur flüchtig. Der eigentliche Zweck der Sakralarchitektur interessiert ihn wenig. Er konzentriert sich auf die Gestaltung der Fassaden. Auch Volkmann hat sie eingehend analysiert. ⁶³ Trotz seiner Bewunderung für S. Giorgio Maggiore kritisiert er einiges an der Disposition. Goethe erwähnt das, geht aber nicht weiter darauf ein. Zur Fassade des Redentore schreibt

59 Reil, a. a. O., S. 282.

60 Christian Traugott Weinlig, Briefe über Rom verschiedenen die Werke der Kunst, die öffentlichen Feste, Gebräuche und Sitten betreffenden Inhalts, 3 Bde., Dresden 1781–1787, hier: Bd. 2 (1784), S. 1–3 (12. Mai 1768).

61 Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien (Anm. 24), Bd. 3, 569.

62 Tgb 2. und 3. Oktober 1786, WA III 1, S. 254 f., 257–259. It. Reise 3. Oktober 1876, WA I 30, S. 111.

63 Volkmann, a. a. O., Bd. 3, S. 569, 572.

Volkman, ihre »Säulen« – gemeint sind Pilaster – mit dem Giebel darüber gäben »der Kirche das Ansehen eines römischen Tempels«. In den ›Quattro libri‹ werden die beiden Kirchen nicht behandelt, denn als das Werk erschien, war der Bau von S. Giorgio Maggiore gerade erst begonnen worden und der Redentore noch nicht einmal geplant. Aber Goethe entdeckte, dass Palladio im vierten Buch, über die antiken Tempel, christliche Gotteshäuser generell anspricht.⁶⁴ Im Vorwort versichert Palladio mit warnendem Unterton, nur wenn Kirchen so schön und nobel wie irgend möglich gestaltet seien, seien sie würdig, Gott geweiht zu werden. Dagegen rühmt er die antiken Tempel uneingeschränkt, von höchster Schönheit und den Göttern angemessen zu sein. Dann beschreibt er ausführlich ihre Formen. Abschließend bemerkt er, die Christen hätten in ihren Kirchen die äußeren Säulenportiken der Tempel nach dem Vorbild der Basiliken in den Innenraum verlegt.

Angeblich lösen diese Passagen des ›Vierten Buchs‹, bestärkt vielleicht durch Volkmanns Beobachtung, dass der Redentore einem antiken Tempel gleiche, bei Goethe den Schluss aus, dass Palladio eigentlich das Anliegen hatte, entgegen dem, was sich im Lauf der Zeit eingebürgert hatte, die Antike so original wiederzubeleben, wie es unter den widrigen modernen Bedingungen möglich war:

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 so viel 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 deßhalb 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.⁶⁵

Wieder bestätigt sich also die traurige Erfahrung, die Goethe bereits in Vicenza gemacht hatte, dass die hohen Vorstellungen des Genies durch die Realität behindert wurden. Aber inzwischen haben die ›Quattro

64 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, lib. 4, S. 3, 10.

65 *It. Reise* 3. Oktober 1786, WA I 30, S. 111.



Abb. 3. Il Redentore, Venedig (Foto: privat).

libri« Goethe in Stand gesetzt, konkret zu erkennen, wie Palladio auf die Bedürfnisse der Bauherrn einging.

Nach einigen Tagen ist Goethes geistige Entwicklung so weit fortgeschritten, dass ihm Palladios Geist wie lebendig erscheint. Darauf bezieht sich der Titel des vorliegenden Beitrags »Goethe begegnet Palladio«:

Wenn ich nun so bei mir überlegte, in wie fern 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.

Mir scheint, so viel ich auch darüber denke, er habe bei Betrachtung der Höhe und Breite einer schon bestehenden Kirche, eines ältern Hauses, wozu er Façaden errichten sollte, nur überlegt: Wie gibst du diesen Räumen die größte Form? Im Einzelnen mußt du, wegen eintretenden Bedürfnisses, etwas verrücken oder verpfuschen,

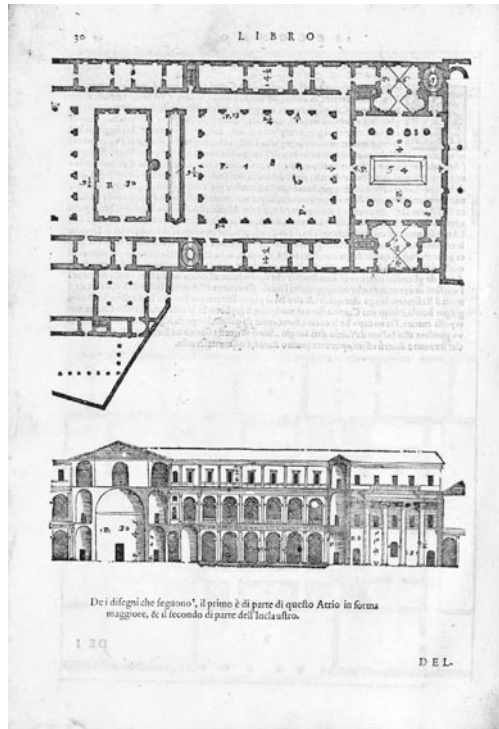


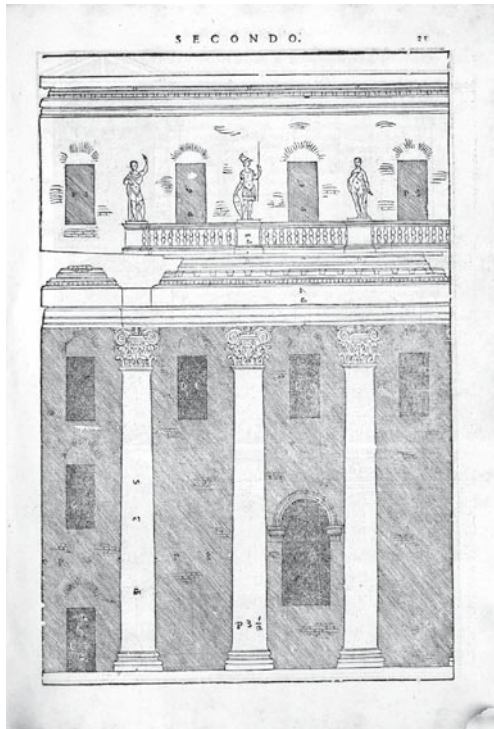
Abb. 4. Convento della Carità, Längsschnitt und Grundriss;
 Andrea Palladio, *I quattro libri*, Venedig 1570, lib. 2, S. 30.

da oder dort wird eine Unschicklichkeit entstehen, aber das mag sein, das Ganze wird einen hohen Stil haben und du wirst dir zur Freude arbeiten.

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.⁶⁶

Den absoluten Höhepunkt seiner Begegnung mit Palladio erreicht Goethe im Angesicht des Convento della Carità (Abb. 4–5). Palladio legt in den ›Quattro libri‹ anschaulich dar, dass er plante, dem Konvent die

66 It. Reise 6. Oktober 1786, ebd., S. 125 f., vgl. den kurzen Passus Tgb 5. Oktober 1786, WA III 1, S. 267.



*Abb. 5. Atrium des Convento della Carità, Längsschnitt;
Andrea Palladio, I quattro libri, Venedig 1570, lib. 2, S. 31.*

gleiche Gestalt zu geben, die nach seiner Vorstellung das Haus eines reichen antiken Römers hatte, so wie es Vitruv beschreibt.⁶⁷ Das Projekt wurde nur ungefähr zur Hälfte ausgeführt, und der realisierte Teil wurde 1630 durch einen Brand beschädigt.⁶⁸ Volkmann beachtet die Architektur nicht; er rät zu einem Besuch des ehemaligen Konvents nur, weil dort ein berühmtes Bild Tizians zu sehen war; heute zieht das Akademiemuseum dort Besucher an.⁶⁹

67 Palladio, I quattro libri dell'architettura (Anm. 64), lib. 2, S. 29–32.

68 Elena Bassi, The Convento della Carità. Corpus Palladianum 6, Pennsylvania Park & London 1973.

69 Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien (Anm. 24), Bd. 3, S. 566.

Goethe war angeblich durch die Lektüre von Palladios Traktat auf den Convento della Carità aufmerksam geworden.⁷⁰ Noch bevor er die Kirchen besichtigt, eilt er als erstes mit dem größten Verlangen sogleich dorthin, und danach finden wir ihn oft dorthin »zu den großen Gedanken des Palladio wallfahrtend«.⁷¹ Goethe interessieren die Bilder, von denen Volkmann hier spricht, überhaupt nicht. Ausschließlich die Architektur zieht ihn an. Während sich Palladio beim Bau seiner Kirchen dem anpassen musste, was üblich war, hatte er beim Convento della Carità, stellt Goethe enthusiastisch fest, »freie Hand [...] und [durfte] seinem Geist unbedingt folgen«, konnte ohne alle Einschränkungen die Antike rezipieren.⁷² Die nonkonformistische Rezeption der Antike, die im eklatanten Kontrast zu der bunten und verwinkelten Umgebung Venedigs quasi Zeit und Raum sprengt, beeindruckt Goethe noch mehr als die ideale Gestaltung der Rotonda. Allerdings stößt er auch jetzt wieder auf das schädliche Werk der Realität. Massiv übertrieben klagt er: »Ich hoffte ein Wunderwerk zu finden, aber ach, es ist kaum der zehnte Teil ausgeführt.« Goethe hatte erfahren:

Der Künstler hatte nicht nur voraus gesetzt, daß man das jetzige Kloster abreißen, sondern auch anstoßende Nachbarshäuser kaufen werde, und da mögen Geld und Lust ausgegangen sein. Du liebes Schicksal, das du so manche Dummheit begünstigt und verewigt hast, warum liebest du dieses Werk nicht zu Stande kommen!⁷³

Doch auch der ausgeführte Teil scheint Goethe Palladios »himmlischen Genius würdig«, und mehr: »Wäre das Kloster fertig geworden, so stünde vielleicht in der ganzen gegenwärtigen Welt kein vollkommeneres Werk der Baukunst.« Diesen Superlativ bekräftigt er noch einmal, und immer wieder bewundert er bei den Berichten von seinen Besuchen im Convento della Carità Palladios »innerlichen Sinn fürs Große«.

Das Erlebnis des Convento della Carità beeindruckt Goethe so, dass er ausnahmsweise beschreibt, welchen Ablauf sein Besuch in der Anlage nimmt, wie er von der mittelalterlichen Kirche aus durch die einzelnen Räume und den Hof geht, und was er auf seinem Weg sieht:

70 Tgb 2. Oktober 1786, WA III 1, S. 254. It. Reise 2. Oktober 1786, WA I 30, S. 108.

71 Tgb 11. Oktober 1786, WA III 1, S. 292.

72 It. Reise 6. Oktober 1786, WA I 30, S. 126.

73 It. Reise 2. Oktober 1786, ebd., S. 110f.

Die Kirche stand schon, aus ihr tritt man in ein Atrium von korinthischen Säulen, man ist entzückt und vergißt auf einmal alles Pfaffenthum. An der einen Seite findet man die Sacristei, an der andern ein Capitelzimmer, daneben die schönste Wendeltreppe von der Welt [...]. Aus dem Vorhof tritt man in den innern großen Hof. Von dem Gebäude, das ihn umgeben sollte, ist leider nur die linke Seite aufgeführt, drei Säulenordnungen über einander [...].⁷⁴

Mit dem Atrium hatte Palladio einen wahrhaft imposanten Raum geschaffen. Wie es Vitruv für das antike Haus beschreibt, führte ein ungedeckter Gang zwischen zwei Portiken mit kolossalen Säulen in den Hof des Konvents (siehe Abb. 5). Die Säulen waren über zehn Meter hoch. Da dieser Raum keinerlei Rücksicht auf die sakrale Tradition nahm, wäre es an sich nicht verwunderlich, dass Goethe in ihm auf einmal alles Pfaffenthum vergessen hat, wie er sagt, wenn er wirklich in ihm gestanden hätte. Aber das hat er nicht, denn das Atrium war längst nicht mehr vorhanden, als er den Convento della Carità betrat; es war vor mehr als hundert Jahren durch den Brand von 1630 zerstört worden. Wie es aussah, ist nur durch die Illustrationen in den ›Quattro libri‹ und durch die Beschreibung in Vasaris ›Viten‹ überliefert.⁷⁵

Es ist unwahrscheinlich, dass die Erscheinung von Palladios Geist vor Goethes innerem Auge die Erinnerung an die Realität derart radikal verdrängt hätte, dass das Atrium wirklich als Trugbild auferstanden wäre. Dazu war Goethe zu oft im Convento della Carità und zu aufmerksam bei seinen Rundgängen dort. Zudem war er, wie sein Bericht zeigt, über die Geschichte des Konvents informiert worden. Die Präsenz des Atrium hat Goethe offenbar bewusst entgegen der Wirklichkeit eingefügt, um herauszustreichen, wie weit sich Palladio über die Zwänge der Zeit hinweggesetzt hatte. Obwohl die Verkehrung der Realität eklatant ist, war wohl nicht zu fürchten, dass sie stark auffällt. Ich habe jedenfalls über die Zeiten hinweg keinen Hinweis auf sie gefunden, auch nicht in modernen Kommentaren zur ›Italienischen Reise‹.

Goethe fand den Rückhalt für seine Verkehrung der Realität nicht in der Erinnerung an Venedig, sondern in der Begegnung mit Wörlitz.

74 It. Reise 2. Oktober 1786, ebd., S. 109 f.

75 Palladio, I quattro libri dell'architettura (Anm. 64), lib. 2, S. 30 f. Giorgio Vasari, Le opere, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1906, Bd. 7, S. 529.



Abb. 6. Schloss Wörlitz, Hof-Atrium (Foto: privat).

Erdmannsdorff hat das ehemalige Atrium des Convento della Carità im Zentrum des Schlosses von Wörlitz nachgebildet, in reduzierten Dimensionen zwar und mit Varianten, aber immer noch eindrucksvoll und eigentlich auf Anhieb auffallend für denjenigen, der die ›Quattro libri‹ kennt, auch wenn die kunsthistorischen Kommentare zu dem Schloss darüber schweigen (Abb. 6). Diese Paraphrase des Atrium fällt aus der Architektur ihrer Zeit heraus. Sie setzte nicht nur einen besonderen Akzent im Palladianismus des 18. Jahrhunderts, sondern war darüber hinaus klassisch antikisch, weil sie letztlich auf Vitruvs Beschreibung des antiken Hauses zurückgeht. Die Vorstellung davon, wie dieser Text zu verstehen sei, hatte sich nicht wesentlich seit der Renaissance



*Abb. 7. Johann Wolfgang von Goethe
Zeichnung des Schlosses in Würzburg, Bleistift und Tusche, laviert
(CGZI, 197; Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, Inv. Nr. 962 B).*

gewandelt.⁷⁶ Goethe kannte natürlich das Würzburg Schloss. Schon 1776 hat er es besichtigt, wie er im Tagebuch notiert; er hat es sogar gezeichnet (Abb. 7). In den Berichten an Charlotte von Stein über seine Besuche im Convento della Carità erwähnt er das ehemalige Atrium nicht. Da erinnert er sich stattdessen daran, dass sie in Dessau, so schreibt er, gemeint ist Würzburg (im Fürstentum Dessau), die gleiche Bautechnik wie Palladio im Convento della Carità angewandt hätten.⁷⁷ So sehr hatte ihn die Würzburg Architektur beeindruckt, dass er sogar im Angesicht von Palladios großartigstem Werk an sie dachte.⁷⁸

76 Vgl. etwa die Vitruv-Edition von Berardo Galiani, Napoli 1758 (2. Aufl. 1790), Taf. 22.

77 Tgb 11. Oktober 1786 Abends, WA III 1, S. 293.

78 Goethe verwandelt auch in Rom eine Illustration in erlebte Anschauung: Bei einem Besuch im Senatorenpalast sieht er auf den Campo vacchino und beschreibt den Anblick nach einem Stich von 1824. It. Reise Februar 1788, WA I 32, S. 283 f. Victor Plahte Tschudi, Goethe in the Hall and His Journeys in a Printed Rome, in: Architectural Histories 3 (2015), no 1, art. 21, S. 1–17, hier: S. 9. <http://doi.org/10.5334/ah.cx>

Die Wörlitzer Paraphrase des Atrium und nicht erst der Kauf der ›Quattro libri‹ wird Goethe dazu getrieben haben, den Convento della Carità als erstes in Venedig zu besichtigen, wenn seine Angabe überhaupt wahr ist, und er muss arg enttäuscht gewesen sein, als er feststellte, dass das Atrium nicht mehr existierte. Erdmannsdorf berücksichtigt den Convento della Carità in seinem Reisetagebuch nicht; vermutlich war er für ihn ohne das Glanzstück, das Atrium, nicht attraktiv genug. In Rom hat er dagegen eine Paraphrase von Vitruvs Atrium aus der Renaissance, den Eingang in den Palazzo Farnese, gründlich studiert.⁷⁹

Zudem kann Bertotti Goethe in Vicenza auf den Convento della Carità hingewiesen und ihm dessen Geschichte erklärt haben, wenn ihm nicht schon Erdmannsdorff in Wörlitz zuvorgekommen war. Bertotti scheint Goethe überhaupt beeinflusst zu haben. Er berichtet in seinem Corpus der Bauten Palladios ganz in Goethes Sinn darüber, wie Palladio gegen alle Widerstände seiner Zeit seinen Willen durchgesetzt habe, ein Haus in der Art der Antike zu bauen, und holt dann wie Goethe generell zu einer Klage über den Schaden aus, den die Realität anrichte: Da alle verständigen Architekten aus Vitruvs Traktat wüssten, wie antike Bauten ausgesehen hätten, könnten heute viele Bauten in der Art der Antike entstehen, wenn nicht die Sitten und Umstände der Zeiten, die notwendig den Fortschritt der Künste beeinflussten, die Architektur behindert hätten.⁸⁰ Auch Bertottis Kommentare zu Palladios Kirchen kommen Goethes Gedanken nahe. Vor seiner Behandlung von Palladios Kirchen zitiert Bertotti Palladios Hinweis auf den Unterschied zwischen christlichen Basiliken und antiken Tempeln, mit der Ergänzung: Der sakrale Ritus habe Palladio gezwungen, sich von der Form der antiken Tempel und den Säulenportiken abzuwenden, aber die Fassaden seiner Kirchen hätten trotzdem die Großartigkeit der antiken Tempel und die Innenräume deren Proportionen bewahrt, sodass man mit Recht sagen könnte, dass Palladio den römischen Tempeln gleichgekommen wäre

79 Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, *Architektonische Studien in Rom* gezeichnet, hrsg. durch die Chalcographische Gesellschaft zu Dessau 1797, 4. Heft, Taf. 4–6. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1736–1800 (Anm. 12), Hirsch, Abb. 27–30.

80 Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, 4 Bde., Vicenza ²1796, hier: Bd. 4, S. 40–46, Abb. 24–26.

oder sie sogar überboten hätte, wenn sich die Zeitumstände dem nicht entgegengestellt hätten.⁸¹ Die Ähnlichkeit von Bertottis Kommentaren mit denjenigen in Goethes Tagebuch legt den Verdacht nahe, dass Goethe Bertottis Corpus schon vor seiner Anreise nach Italien gelesen hatte und dass der Besuch bei Bertotti für seine Fortbildung im Ganzen wichtiger war als die Lektüre von Palladios ›Quattro libri‹ in Venedig. Der Umstand, dass Goethe nicht eigens auf das hinweist, was er von Bertotti gelernt hat, spricht kaum gegen diesen Gedanken. Er meinte: »Was da ist, das ist mein! [...] ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte!«⁸²

*Dritter Akt der Begegnung mit Palladio:
Vitruv lässt die Baukunst aus ihrem Grab steigen*

Am Ende seines Aufenthalts in Venedig erreicht Goethe eine weitere Steigerung seines geistigen Reifeprozesses. Dazu verhilft ihm der Kauf von Vitruvs Architekturtraktat, der neuen Übersetzung ins Italienische mit Kommentaren und Illustrationen von Berardo Galiani (1758–1759).⁸³ Goethe ist glücklich, endlich, wie er schreibt, »den alten Schriftstellern wieder näherzutreten«. Angeblich hatte er bisher keine Gelegenheit dazu. Überhaupt habe er seit Jahren keine lateinische Literatur mehr gelesen, schreibt er.⁸⁴ Aber hier fließt wohl wieder die Dichtung ein. Es ist unglaublich, dass Goethe Vitruvs Traktat, die Grundlage aller Architekturtheorie der Neuzeit, vorher nicht gekannt hätte. Er war längst mit klassischer Architekturtheorie vertraut, er hatte schon 1772 gegen Vitruvs Lehre von der Urhütte polemisiert.⁸⁵ 1795 kommentierte

81 Ebd., S. 8 f.

82 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Neu hrsg. von H.H. Houben, 8. Originalauflage, Leipzig 1909, S. 111 (Eintrag vom 18. Januar 1825).

83 Tgb 4., 9. und 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 263, 288, 290. It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 151.

84 Tgb 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 290. It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 151.

85 Goethe, Von deutscher Baukunst (1772), WA I 37, S. 139–151; Kommentar Herbert von Einem in: Hamburger Ausgabe (Anm. 27), Bd. 12, S. 561 f. Büchschuß, Goethe und die Architekturtheorie (Anm. 3), S. 28 und S. 80–83.

er die wichtigen Architekturtheoretiker der Renaissance von Serlio bis Scamozzi,⁸⁶ 1797 war er in der Lage, ohne bedeutenden Anlass einen umfassenden Überblick über die Klassiker der Architekturtheorie aus dem Ärmel zu schütteln.⁸⁷ In den Bibliotheken der Fürsten von Weimar und Wörlitz und in derjenigen Erdmannsdorffs war Vitruvs Traktat, wie gesagt, in vielen Ausgaben präsent. Wieder stellt sich die Frage, wie soll man sich denn die Begegnung mit den Dessauern vorstellen, wenn Goethe keine Ahnung von so wichtigen Architekturtheoretikern wie Vitruv und Palladio gehabt hätte.

Goethe liest seinen neuen Vitruv am Abend des gleichen Tages, an dem er ihn gekauft hatte. Wieder beschreibt er, wie sein Verständnis allmählich wächst. Zuerst merkt er, dass der Text zu schwer sei, um ihn auf Anhieb zu verstehen, und ein eingehendes Studium erfordere. Später wird die Lektüre konkrete Früchte tragen. Vorab liest er Vitruv »mehr aus Andacht als zur Belehrung«.⁸⁸ Jetzt wird ihm die Antike gegenwärtig. Im Angesicht dieses großen Moments wird Goethes Rhetorik vollmundig wie in Balladen seiner Zeit:

Die Baukunst steigt vor mir wie ein alter Geist aus dem Grabe hervor, sie heist mich ihre Lehren wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache studiren, nicht um sie auszuüben oder mich in ihr lebendig zu freuen, sondern nur um die ehrwürdige, für ewig abgeschiedne Existenz der vergangenen Zeitalter in einem stillen Gemüth zu verehren.⁸⁹

Palladios Buch über die antiken Tempel und Vitruvs Traktat bilden für Goethe, schreibt er, die rechte Einleitung, um Rom sinnvoll zu sehen bzw. der Antike angemessen zu begegnen.⁹⁰ Vitruvs Abhandlung über Tempel, Stadtplanung und öffentliche Bauten hat er angeblich zwei Wochen nach ihrer Erwerbung gelesen. Mit dem neuen geistigen Rüst-

86 Briefe vom 16. November und 30. Dezember 1797 an Heinrich Meyer; Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, hrsg. von Max Hecker, Bd. 1, Weimar 1917, S. 148–150, 168 f. Ewald, *Goethes Architektur* (Anm. 28), S. 314–320.

87 Brief vom 22. Februar 1797 an Gabriel Jonathan Schleußner auf dessen Anfrage danach, was zu einer Architektur-Bibliothek gehören sollte, WA IV 12, S. 43–50. Ewald, *Goethes Architektur* (Anm. 28), S. 26–30.

88 It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 150.

89 Tgb 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 289 f.

90 It. Reise 6. Oktober 1786, WA I 30, S. 126.

zeug besichtigt er zum ersten Mal einen antiken Tempel, den Minervatempel in Assisi, dessen Säulenportikus erhalten ist, weil eine Kirche in die Cella gebaut wurde. Inzwischen hatte sich die vage Verehrung der vergangenen Zeitalter zu einer klaren Sicht erhellt. Im Brief an Charlotte von Stein beschreibt, zeichnet und erklärt er einen ungewöhnlichen Zug des Portikus.⁹¹ Die Säulen stehen hier zwischen den Stufen der Eingangstreppe auf Postamenten, die den Höhenunterschied ausgleichen, statt wie üblich ohne Piedestale auf dem Podest des Tempels hinter den Stufen. Goethe erklärt diese Disposition plausibel damit, dass ursprünglich nicht genügend Platz vor dem Tempel zur Verfügung gestanden habe, um die Treppe ganz vor dem Portikus anzulegen. Ausgehend von dieser Beobachtung wird Goethe 1795 in seinem Manuskript über die Baukunst behandeln, wie Sockel, Podeste und Treppen gebildet werden sollen.⁹² Zur Beurteilung dessen zieht er Palladios Buch über die antiken Tempel heran und bemerkt, dass dort der Minervatempel von Assisi fälschlich so wiedergegeben ist, als stünden die Säulen mit Piedestalen auf dem Podest des Tempels hinter der Treppe. Im publizierten Text der ›Italienischen Reise‹ ist die Entdeckung dieses Fehlers in die Besichtigung des Tempels integriert.⁹³ Gegenüber Charlotte von Stein war noch keine Rede davon. Jetzt prangert Goethe an, die falsche Darstellung des Portikus schaffe »ein garstiges, palmirenisches Ungeheuer«. So entsteht der Eindruck, dass er nach der Lektüre von Vitruvs Traktat die Prinzipien der Architektur besser als Palladio verstanden hat.

Der Ausfall gegen das ›palmirenische Ungeheuer‹ bezieht sich allem Anschein nach darauf, dass Robert Wood in seinem Buch über ›The Ruins of Palmyra‹ (1753) die meisten Säulen von Portiken in Palmyra mit Piedestalen oder kubischen Blöcken auch über Treppen oder Podesten von Tempeln darstellt. Demnach hat sich Goethe schon vor der Italienreise über die römische Stadt im fernen Syrien kundig gemacht. Das ist durchaus denkbar, denn Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff besaßen Woods Buch über Palmyra und ahmten einige

91 Tgb 26. Oktober 1786, WA III 1, S. 323 f.

92 WA I 47, S. 67–76.

93 It. Reise [26. Oktober 1786 Abends], WA I 30, S. 184.

dekorative Elemente daraus am Schloss von Wörlitz nach.⁹⁴ Aber es ist höchst unwahrscheinlich, dass Goethe nicht vorher Vitruv gelesen hätte.

So endet die Begegnung mit Palladio. Gleich nach seiner Ankunft in Rom weiht Goethe Karl Ludwig von Knebel ein: Er lese Vitruv, damit ihn der Geist der alten Zeit anwehe, und bestätigt, was er sich schon in Venedig gedacht hätte, dass Palladios Abbildungen der antiken Tempel mit der Rekonstruktion von deren ursprünglichen Zustand die rechte Einleitung für die Besichtigung der Antiken seien. Schließlich beschwört er vollmundig den Effekt, dass durch die Lektüre »der alte Phoenix Rom wie ein Geist aus einem Grabe« steige.⁹⁵ Aber seit der Ankunft in Rom trägt Goethe einen anderen Zugang zur Architektur zur Schau als bei der Begegnung mit Palladio. Im publizierten Text der ›Italienischen Reise‹ erwähnt er Palladio und Vitruv fortan nicht mehr. Die römischen Tempel, für deren Betrachtung Palladio so hilfreich sein soll, spricht Goethe nicht mehr an. Bramantes Tempietto ignoriert er, obwohl er dessen Standort, das Kloster S. Pietro in Montorio, besucht hat. Er ging dort nur hin, um Raffaels Hochaltarbild anzusehen, während ihm die Bilder im Convento della Carità nicht der Rede wert waren. Dabei ist der Tempietto neben dem Convento della Carità der einzige Bau der Renaissance, der vollständig die Antike rezipieren sollte, und setzt sich mit seinem frei stehenden Säulenportikus ebenso nonkonformistisch wie der Convento della Carità über alles hinweg, was seinerzeit üblich war. Zudem ist er wegen seiner direkten Rezeption der Antike in Palladios Buch über die antiken Tempel und in andere Traktate der Renaissance über antike Architektur aufgenommen. Der alte Phoenix Rom, der angeblich aus dem Grabe steigt, vermittelt Goethe fortan nur so etwas Schemenhaftes wie »die sinnlich geistige Überzeugung, daß hier das Große war, ist und sein wird.«⁹⁶

94 Der Blick ins Innere (Anm. 13), Nr. 3.89. Speler, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (Anm. 14), S. 79–93. Zur Nachahmung der Motive aus Palmyra vgl. Weltbild Wörlitz (Anm. 12), Nr. 37, 39. Vgl. zudem Winckelmanns Auseinandersetzung mit Palmyra; Harald Tausch, »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik, Würzburg 2006, S. 109–112, 115–117.

95 Brief an Karl Ludwig von Knebel vom 17. November 1786, WA IV 8, S. 57.

96 It. Reise Dezember 1787, Bericht, WA I 32, S. 176.

Goethe blieb bis ins hohe Alter ein enthusiastischer Verehrer Palladios,⁹⁷ aber interessant an seinen Berichten über Bauten in der ›Italienischen Reise‹ sind fortan vor allem die Kommentare zu den großgriechischen Tempeln in Paestum und Sizilien, die fast ein halbes Jahrtausend vor Vitruv entstanden. Die Begegnung mit der bis ins 18. Jahrhundert weitgehend ignorierten altgriechischen Architektur führte zunächst zu allgemeinem Erschrecken über ihre primitiven Formen – selbst die klassischen Tempel in Athen stießen auf Ablehnung.⁹⁸ Erst um die Zeit, als Goethe Paestum und Sizilien besuchte, entwickelte sich allmählich das Verständnis für den zyklopischen, archaischen Stil dieser Bauten im Unterschied zu dem verfeinerten, eleganten römischen Stil, an dem sich die Architektur seit der Renaissance einschließlich Palladio orientiert hatte. Goethe führt vor, wie auch er zunächst befremdet ist von den »stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen«, aber schließlich mit einiger Mühe den Wert des archaischen Stils als Ausdruck des Geistes seiner Zeit versteht.⁹⁹ Er merkt, dass die abweisende Reaktion nur dadurch ausgelöst wird, dass man an eine gefälligere Bauweise gewohnt sei. Diese Einsicht geht über die im Weimarer Künstlerkreis gültige Anerkennung der Bedingtheit von Urteilen über Kunst¹⁰⁰ hinaus. Sie entspricht dem grundlegenden Umbruch im Kunstverständnis,

97 Sulpiz Boisserée, Tagebuch-Eintrag 8. August 1815 zu Goethe: »Italienische Reise. Freude an der Architektur. Rein persönliche Leidenschaft für Palladio, bis ins Krasseste, nichts als Palladio und nichts als Palladio. Freilich lebt er in Vicenza und Venedig in seinen Werken und Würksamkeit noch im lebendigsten Andenken.« Sulpiz Boisserée, Tagebücher, hrsg. von Hans-J. Weitz, Bd. 1, 1808–1823, Darmstadt 1978, S. 241. Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée, Bd. 1, Jena 1916, S. 403.

98 Hubertus Günther, Begegnung mit Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus, in: Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1999, S. 149–170. Ders., Kult der Primitivität im Klassizismus, in: Von der Geometrie zur Naturalisierung, hrsg. von Richard Saage, Tübingen 1999 (= Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 10), S. 62–108.

99 It. Reise 23. März 1787, WA I 31, S. 72.

100 Claudia Keller, Goethes und Meyers »Italien-Projekt« (1795–1797), in: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar, hrsg. von Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler und Harald Tausch, Göttingen 2013, S. 157–174, bes. S. 167–169.

der sich damals anbahnte, denn sie bedeutet allgemein, dass stilistische Ideale nicht von einer zeitlosen Norm bestimmt sind, wie man vordem als selbstverständlich vorausgesetzt hat, sondern nur von der Gewohnheit abhängen.

Nach seiner Rückkehr aus Italien publizierte Goethe sogleich einen Artikel über die großgriechischen Tempel in Süditalien (1788).¹⁰¹ Dann sorgte er dafür, dass – statt Palladios Stil – der altgriechische Stil, den er in Süditalien kennengelernt hatte, an den Neubauten in Weimar adaptiert wurde: Die Säulen am Unterbau des ›Römischen Hauses‹ im Park an der Ilm (Abb. 8) sind ebenso archaisch und massig wie diejenigen in Paestum, die Säulen im Stadtschloss übernehmen die elegantere, heute als ›klassisch‹ bezeichnete Form, die auf der Athener Akropolis vorherrscht.¹⁰² Dafür ließ Goethe 1794, 1795 und 1798 aus der Weimarer Bibliothek die bahnbrechenden Werke, mit denen Julien-David Le Roy und James Stuart & Nicholas Revett die altgriechische Architektur bekannt gemacht hatten,¹⁰³ und sorgte dafür, dass Herzog Carl August eigens Vertreter des neomodischen Klassizismus berief, der sich an der altgriechischen Architektur orientierte: den jungen Johann August Arens, den Goethe schon in Rom für den Bau des ›Römischen Hauses‹ im Park an der Ilm bemüht hatte, dann Friedrich von Thouret und Heinrich Gentz. Der Überblick über die Klassiker der Architekturtheorie, den Goethe 1797 gab, beginnt mit der Literatur zu den altgriechischen Bauten. Jetzt entstand die Architektur in dem avantgardistischen Stil, der sich neuerdings in Europa ausbreitete, nicht mehr wie

101 Baukunst, in: Der Teutsche Merkur 1788, IV (Oktober), S. 38–45; WA I 47, S. 60–64.

102 Ewald, Goethes Architektur (Anm. 28). Rolf Bothe, Dichter, Fürst und Architekten. Das Weimarer Residenzschloss vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 2000. Hubertus Günther, Stilpluralismus in Wörlitz: Verwendung und Bedeutung der Stile, in: Heiterkeit und Munterkeit der Durchsichten. Festschrift für Erhard Hirsch zum 70. Geburtstag, Dessau 1999, S. 12–30.

103 Julien-David Le Roy, Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, Paris 1758. Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, München 1985, S. 236 f. James Stuart & Nicholas Revett, The Antiquities of Athens, Bde. 1–2, London 1762–1787. Keudell, Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek (Anm. 10), Nr. 43, 55, 120.



*Abb. 8. Unterbau des »Römischen Hauses« im Park an der Ilm, Weimar
(Foto: privat).*

früher in Wörlitz, sondern in Weimar. Der Hof von Weimar hatte den Hof von Wörlitz überflügelt.

Palladio beeinflusste fortan Goethes Dichtung direkter als sein Kunstverständnis. Es war die Villa Rotonda, die, wie oben angekündigt, seine Phantasie beflügelte. Im ersten Teil seiner Autobiographie (1809–1811 verfasst) beschreibt Goethe, wie er im kindlichen Alter von sieben Jahren Freude an Architektur zu entwickeln begann, das war, wie er an Charlotte von Stein schrieb,¹⁰⁴ dreißig Jahre vor seinem Besuch in Venedig. Damals schuf er im Spiel Phantasie-Architektur, Lusthäuser, aus Pappe.¹⁰⁵ Anschließend, schreibt er, erfand er zur Unterhaltung seiner Kameraden einen abwechslungsreichen Traum. Dieser Traum führt ihn in einen Zaubergarten, und in dessen Mitte sieht er ein Schloßchen von Feen, das an allen vier Seiten Säulenportiken hat. Er tritt ein. Ein Gang führt ihn von einem der Portiken in einen hohen Saal, der von

¹⁰⁴ Tgb 24. September 1786, WA III 1, S. 227.

¹⁰⁵ Dichtung und Wahrheit I 2, WA I 26, S. 75.

einer Kuppel bekrönt wird. Anschließend spielt er in einer der Wohnungen der Feen. Sie umfasst zwei Zimmer. Da vier Feen in dem Schlösschen wohnen, muss es wohl vier solcher Wohnungen geben. Das Schlösschen gleicht ganz der Villa Rotonda, aber die Angaben über seine Disposition sind so unauffällig im Text verstreut, dass man kaum darauf aufmerksam wird.¹⁰⁶

Die Idee, die Rotonda in den Zaubergarten zu übertragen, passt zu Goethes Gedanken, Palladio habe sie frei von praktischen Bindungen gebaut, um die Gegend zu zieren. Ihre ideale Gestaltung mit gleicher Ansicht von allen Seiten und einer Kuppel als zentraler Bekrönung war selbst für die Beschreibung von Phantasiebauten in der Literatur ungewöhnlich,¹⁰⁷ aber sie hat im 18. Jahrhundert breite Nachfolge an Gartenhäusern gefunden. Ein Beispiel dafür in Weimar bildet der Pavillon im Oppelschen Garten, ganz nah bei Goethes Haus (um 1730/40). Ihre malerische Lage in der Landschaft hat die Rotonda mit den Zierbauten im Wörlitzer Park gemein. Der erdichtete Traum erinnert an den Tenor des Briefes von 1778, in dem Goethe Charlotte von Stein über den Park berichtet. Er war gerührt, »wie die Götter dem Fürsten erlaubt haben einen Traum um sich herum zu schaffen. Es ist wenn man so durchzieht wie ein Märchen das einem vorgetragen wird [...]«. ¹⁰⁸

In dem bis 1910 unveröffentlichten Roman-Fragment ›Wilhelm Meisters theatralische Sendung‹, an dem er 1777 bis 1785 arbeitete, führte Goethe die Begegnung mit Mignon ein, einem schätzungsweise zwölf bis dreizehn Jahre alten Mädchen, das aus vornehmen italienischem Haus stammte, aber in eine vagabundierende Theatergruppe entführt wurde. Ursprünglich war er unsicher, was er Mignon zum Vaterland geben sollte, Vicenza oder Verona, die Stadt, die vielleicht mehr als alle anderen mit Liebe verbunden war, die Heimat von Romeo und Julia. Nachdem er die Rotonda gesehen hatte, entschied er, wie gesagt,

106 Hubertus Günther, Palladios Villa Rotonda als Märchenschloss Goethes, in: Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Architektur in der Literatur der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, hrsg. von Barbara von Orelli-Messerli, Petersberg 2012, S. 68–81.

107 Gerhard Goebel, Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock, Heidelberg 1971.

108 Brief vom 14. Mai 1778, WA IV 3, S. 222 f.

Mignon müsse in Vicenza aufgewachsen sein.¹⁰⁹ Das dritte Buch des Romans ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, den Goethe aufbauend auf ›Wilhelm Meisters theatralischer Sendung‹ verfasste und 1795–1796 publizierte, beginnt mit dem berühmten Lied der Mignon: »Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn«. In der zweiten Strophe erscheint die Rotonda als Mignons Elternhaus. Sie wird nicht genau beschrieben, sondern wie großartige Bauten, Tempel oder Paläste, in der altgriechischen Literatur mit der vagen Assoziation an Glanz und Säulen besungen: »Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach | Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach.« Goethe machte die Rotonda wohl nicht allein wegen ihrer idealen Gestaltung zum Elternhaus der Mignon, sondern auch wegen ihrer idealen Lage mit dem Überblick über gesamten Landbesitz des Eigners und wegen der stoischen Inschriften, die über den Portiken prangen.

Zusammenfassung und Ausblick

Unser Beitrag sollte zeigen: Die Schilderung der Begegnung mit Palladio bildet ein in sich geschlossenes literarisches Werk. Die täglichen Berichte über die Reise, die an Charlotte von Stein gingen, waren von vornherein nur auf diese Begegnung beschränkt. Vom weiteren Verlauf der Reise hat Goethe ihr nicht berichtet. Vor seiner Ankunft in Vicenza kündigte er an, ihr das Tagebuch, in dem er die Begegnung mit Palladio festhalten werde, gleich nach deren Abschluss zu senden,¹¹⁰ und das Versprechen hat er eingehalten. Goethe hatte sein an Ort und Stelle geschriebenes Tagebuch über die Begegnung auch von vornherein zur Publikation bestimmt und gleich mit der Redaktion des Textes für die Publikation begonnen.¹¹¹ Das unredigierte Manuskript wollte er

109 Tgb 22. September 1786, WA III 1, S. 224.

110 Brief vom 18. September 1786 aus Verona an Charlotte von Stein, WA IV 8, S. 23.

111 Zur Sendung seines Tagebuchs, in dem er die Begegnung mit Palladio festgehalten hatte, an Charlotte von Stein führt er aus, er habe angefangen, es durchzugehen und es für die Abreise herzurichten, es sollte nun zusammengeheftet werden (Tgb 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 289). Vier Tage später schickt er es ab und bittet sie, es schon einmal so redigiert abzuschreiben, dass er es nach seiner

zunächst »den Freunden zum Urtheilsspruch« zuzenden, aber dann scheute er davor zurück.¹¹²

Obwohl der Bericht von der Begegnung mit Palladio auf den ersten Blick wie eine Sammlung spontaner Notizen wirkt, die nur in chronologischer Abfolge in den als Tagebuch deklarierten Text der ›Italienischen Reise‹ eingestreut sind, liegt ihm eine einheitlich konzipierte Komposition zugrunde. Darin unterscheidet er sich eklatant von der Sammlung einzelner Begebenheiten in anderen Berichten über die Besichtigung von Palladios Bauten auf Reisen, wie etwa diejenigen von Goethes Vater Johann Caspar (1740) oder von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Wie wir ansatzweise gesehen haben, nimmt der Bericht über die Begegnung mit Palladio auch einen deutlich anderen Tenor an als die folgenden Teile der ›Italienischen Reise‹. Die prägnante Auseinandersetzung mit der Architektur bricht in Rom brüsk ab. Sie flackert bei den Exkursionen nach Süditalien und Sizilien noch einmal auf, geht dann aber in eine ganz andere Richtung.

Nach der Maxime: »Ein Factum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern in so fern es etwas zu bedeuten hatte«,¹¹³ hat Goethe die Wahrheit seiner Konzeption angepasst. Wir sind auf etliche Stellen gestoßen, die von der Realität abweichen. Aber es lässt sich nicht immer scharf zwischen Fiktion und Fakten unterscheiden, fand Goethe: »Die strenge Grenze doch umgeht gefällig | Ein Wandelndes, das mit und um uns wandelt« (Urworte. Orphisch). Dementsprechend bezeichnete er

Rückkehr korrigieren könne (14. Oktober 1786, WA IV 8, S. 30f., vgl. WA III 1, S. 296). Als Goethe endlich den Text für die Publikation der ›Italienischen Reise‹ herrichtet, ist er hauptsächlich mit Rom beschäftigt (Brief vom 17. Mai 1815 an Carl Friedrich Zelter, WA IV 25, S. 330). Die Begegnung mit Palladio war anscheinend schon vorher hinreichend gestaltet. Herbert von Einem, Die italienische Reise, in: ders., Goethe-Studien (Anm. 3), S. 50–71, bes. S. 65 f.

112 It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 149. Ferdinand van Ingen, Goethes ›Italienische Reise‹. Ein fragwürdiges Modell, in: Italienische Reise. Reisen nach Italien (Anm. 4), S. 177–230. Carsten Rohde, Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben, Göttingen 2006, S. 98f. Zur Entstehungsgeschichte vgl. die Einführung zur Ausgabe der ›Italienischen Reise‹, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 15, hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München und Wien 1992, S. 669–700.

113 Eckermann, Gespräche mit Goethe (Anm. 82), S. 392 (Eintrag vom 30. März 1831).

seine ganze Autobiographie als eine »Art von Fiction«, in der Dichtung und Wahrheit miteinander verschmelzen,¹¹⁴ und schrieb zur ›Italienischen Reise‹, sie sei »zugleich völlig wahrhaft und ein anmuthiges Märchen«. ¹¹⁵ Was für die ›Italienische Reise‹ gilt, muss wohl auch für die Briefe gelten, die von der Begegnung mit Palladio berichten: Denn, obwohl sie in vielen Einzelheiten vom Text der ›Italienischen Reise‹ abweichen, stimmen sie im großen Ganzen mit der publizierten Fassung weitgehend überein. Demnach hat Goethe sie von vornherein auf seine Komposition hin konzipiert. Er schreibt dazu: »Schon jetzt find ich manches in den geschriebenen Blättern das ich näher bestimmen, das ich erweitern und verbeßern könnte. Es mag stehen als denckmal des ersten Eindrucks, der, wenn auch nicht immer wahr, uns doch köstlich und werth ist.«¹¹⁶

Der Bericht von der Begegnung mit Palladio ergibt eine kohärente Geschichte. Die Handlung beginnt in Vicenza und schließt in Venedig mit dem kleinen Nachspiel in Assisi. Die einzelnen Szenen folgen einem einheitlichen Entwicklungsprozess: Goethe führt vor, wie sein Verständnis von Palladios Gedanken im Lauf der Zeit schrittweise heranwächst. Er stellt hier, ebenso wie in seiner ganzen Autobiographie, dar, auf welche Weise er sich durch die Auseinandersetzung mit der Außenwelt eine »Welt- und Menschenansicht« gebildet hat.¹¹⁷ Der Prozess von Goethes Reifung bei der Begegnung mit Palladio gliedert sich in drei Phasen: Anfangs beurteilt Goethe die Architektur noch naiv nach seinen »selbstgeschnitzten Maßstäben«, dann vermitteln ihm die ›Quattro libri‹ eine Anschauung, die so lebendig ist, als stünde Palladios Geist neben ihm. Durch das Studium von Vitruvs Traktat wird Goethes Bild von der gesamten Baukunst antiker Art schließlich so vollkommen, als stiege ihr Geist aus dem Grab vor ihm auf. Die beiden ersten Phasen kulminieren in der Betrachtung der Villa Rotonda und des Convento della Carità. Trotz seines geistigen Fortschritts braucht Goethe seine grundlegenden Ideen nicht zu revidieren. Alles werde nur bestimmter, entwickle sich weiter, schreibt er mehrfach voll Stolz während der ›Ita-

114 Brief vom 11. Januar 1830 an Ludwig I. von Bayern (Konzept), WA IV 50, S. 60.

115 Brief vom 17. Mai 1815 an Carl Friedrich Zelter, WA IV 25, S. 330.

116 Tgb 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 289. It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 149.

117 Dichtung und Wahrheit I, Vorwort, WA I 26, S. 7.

lienischen Reise«. ¹¹⁸ Er bleibt dabei, dass man Kunstwerke erst versteht, wenn man die Ideen, die hinter ihrer Gestaltung stehen, begreift. Er hält daran fest, dass der geniale Künstler seine Werke nach Idealen möglichst unabhängig von praktischen Bedürfnissen und Bedingungen seiner Zeit konzipieren will. Unverändert gilt stets für ihn, dass Wand und Säule nicht zueinander passen. Diese Beobachtung war originär, und sie ist wichtig für das Verständnis der formalen Gestaltung der Renaissance-Architektur. Die idealistische Betrachtung Palladios findet sich dagegen schon bei Bertotti, Volkmann oder anderen.

Obwohl Goethe in der Publikation der ›Italienischen Reise‹ die ausdrücklichen Hinweise auf seine anfängliche Unkenntnis eliminiert hat, stellt er sich bei seiner Begegnung mit Palladio weniger gebildet dar, als er wirklich war. Das kann man auch als eine Geste der Bescheidenheit auffassen. Wir haben bemerkt, dass er Bescheidenheit als eine Tugend Palladios ansah. Diese Tugend hatte eine lange Tradition in der Literatur. Ein schönes Beispiel dafür bildet Baldassare Castigliones Buch über den ›Cortegiano‹, weil dort die Selbstzurücknahme der Bescheidenheit entspricht, die zum eleganten Auftreten des Edelmanns gehören soll. Immer wieder haben Autoren das Verdienst an ihren Werken mit Vorgängern, Lehrern oder anderen rhetorisch geteilt. In den Traktaten in Dialogform legen die Autoren ihre Ideen oft anderen in den Mund. Der stoische Philosoph Justus Lipsius tritt in seinem damals berühmten Traktat ›De constantia‹ sogar als Lernender auf statt als der Lehrende, der er in Wirklichkeit war. Die Literaten setzten dabei natürlich voraus, dass ihre Leser die Geste der Bescheidenheit als rhetorische Form erkannten und nicht wörtlich nahmen. Vielleicht ging auch Goethe davon aus.

Die Schilderung des Reifungsprozesses im Lauf der Begegnung mit Palladio weist Parallelen mit dem Bildungsroman auf, der sich gleichzeitig in Deutschland verbreitete. Goethe selbst hat mit ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ (1795/96) ein Muster dieser Gattung geschaffen. Wilhelm Meister bestätigt ausdrücklich, »[...] mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht«. Sein Reifungsprozess gliedert sich in drei Phasen wie derjenige Goethes bei der Begegnung mit Palladio.

118 Tgb 25. September und 27. Oktober 1786, WA III 1, S. 232, 327. Brief an den Freundeskreis in Weimar vom 1. November 1786, WA IV 8, S. 38.

Das Leitmotiv der Geschichte von Goethes Begegnung mit Palladio ist die Suche nach dem Geist, der über die Zeiten hinweg in Palladios Werken leben soll. Goethe wollte verstehen, was sich Palladio bei seinen Schöpfungen vorgestellt hat. Als Fazit seiner Erfahrungen gibt er an: »Ein Kunstwerck hingegen hat seine Vollkommenheit ausser sich, das ›Beste‹ in der Idee des Künstlers, die er selten oder nie erreicht [...].«¹¹⁹ Seine eigenen Empfindungen vor Palladios Werken seien ihm weniger wichtig, fügt er an. Es sei leicht, vor großen Werken etwas zu empfinden und zu phantasieren. Schwer werde es, wenn man die Werke nicht nach dem Eindruck, den sie auf uns machen, sondern nach ihrem inneren Wert beurteilen will. Der innere Wert entspricht dem Geist Palladios. Goethe stellte sich vor, wie das künstlerische Genie Palladio seine großartige Vision einer Wiederbelebung der Antike ohne Rücksicht auf äußere Bedingungen im Streit mit den Widrigkeiten der Realität zu verwirklichen trachtete. Schiller hat Goethes Haltung dementsprechend charakterisiert: »Von der schönen Architectur nimmt er an, daß sie nur Idee sey, mit der jedes einzelne Architecturwerk mehr oder weniger streite. Der schöne Architect arbeitet wie der Dichter, für den IdealMenschen, der in keinem bestimmten, folglich auch keinen bedürftigen Zustand sich befindet [...].«¹²⁰

Goethe glaubte, sich so gut in Palladio hineinversetzen zu können, weil er in ihn einen seelenverwandten Geist sah. Palladio leistete seiner Meinung nach in der Architektur etwas ähnliches wie er selbst beim Verfassen seiner Autobiographie, nämlich die Verschmelzung von ›Dichtung und Wahrheit‹. Die Unabhängigkeit von den aktuellen Moden, die er bei Palladio annahm, entsprach der Einschätzung seines eigenen Naturells. Der Idealismus, den er Palladio unterstellte, entsprach seiner eigenen Haltung. Überdies passte Palladios Klassizismus gut zu dem Drama der ›Iphigenie auf Tauris‹, das Goethe, aufbauend auf dem gleichnamigen Drama des Euripides, während seiner Begegnung mit

119 Brief vom 23. Dezember 1786 an Herzogin Luise von Weimar aus Rom, WA IV 8, S. 97.

120 Schiller, Brief an Wilhelm von Humboldt 9. November 1795; Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 28: Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.7.1795–31.10.1796, hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1969, S. 100 f. Schillers Charakterisierung von Goethes Haltung ist ausführlich besprochen von Alste Horn-Oncken, Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie, Göttingen 1967, S. 9–28.

Palladio verfasste. Goethe identifizierte sich gern mit den Helden seiner Dichtung. Wilhelm Meister hat er 1782 als sein dramatisches Ebenbild bezeichnet; zu seinem Schauspiel ›Torquato Tasso‹ hat er gesagt: »Ich hatte das Leben Tasso's, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso [...].«¹²¹

Die Wahlverwandtschaft zwischen dem Architekten und dem Dichter deutet indirekt auch an, dass sich Goethe bewusst war, bis zu einem gewissen Grade seine eigenen Vorstellungen in Palladio hineinzuprojizieren. Er formuliert seine Urteile über Palladio zwar recht apoktisch, kommentiert aber seine Autobiographie mehrfach mit Bemerkungen der Art, »daß der Mensch in der Gegenwart ja vielmehr noch in der Erinnerung die Außenwelt nach seinen Eigenheiten bildend modele.«¹²² Das soll der Titel ›Dichtung und Wahrheit‹ aussagen. Da der Bericht von der Italienischen Reise als zweiter Teil des Zyklus ›Aus meinem Leben‹ erschienen ist und daher in engem Zusammenhang mit ›Dichtung und Wahrheit‹ steht, muss für ihn wohl das gleiche gelten. Goethe verteidigte, dass Einbildungskraft walten müsse, um Rückerinnerung zu ermöglichen, mit der Begründung: »Bringt ja selbst die gemeinste Chronik nothwendig etwas von dem Geiste der Zeit mit, in der sie geschrieben wurde.«¹²³ Diese Erkenntnis ist berühmt als Reaktion des Dr. Faustus auf die Freude seines Famulus Wagner, »sich in den Geist der Zeiten zu versetzen«: »Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.«

Goethe grenzt seine Autobiographie deutlich gegen die Geschichtsschreibung ab:

Dem Geschichtsschreiber ist nicht zu verargen, daß er sich nach Resultaten umsieht; aber darüber geht die einzelne That sowie der ein-

121 Brief an Charlotte von Stein vom 24. Juni 1782, WA IV 5, S. 352. Eckermann, Gespräche mit Goethe (Anm. 82), S. 504 (6. Mai 1827). Rohde, Spiegeln und Schweben (Anm. 112), S. 108, 229. Rolf Selbmann, Dichterberuf: Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Darmstadt 1994, S. 43–65.

122 Tag- und Jahreshefte 1811, WA I 36, S. 62.

123 Brief an Carl Friedrich Zelter vom 15. Februar 1830 zu ›Dichtung und Wahrheit‹, WA IV 46, S. 242.

zelve Mensch verloren. [...] Alles wahrhaft Biographische, wohin die zurückgebliebenen Briefe, die Tagebücher, die Memoiren und so manches andre zu rechnen sind, bringen das vergangene Leben wieder hervor, mehr oder weniger wirklich oder im ausführlichen Bilde. Man wird nicht müde, Biographien zu lesen so wenig als Reisebeschreibungen: denn man lebt mit Lebendigen. Die Geschichte, selbst die beste, hat immer etwas Leichenhaftes, den Geruch der Todtengruft. Ja man kann sagen, sie wird immer verdrießlicher zu lesen, je länger die Welt steht: denn jeder Nachfolgende ist genöthigt, ein schärferes, ein feineres Resultat aus den Weltbegebenheiten herauszuzublimiren, da denn zuletzt, was nicht als *caput mortuum* liegen bleibt, im Rauch aufgeht.«¹²⁴

Die spontane Reaktion des Althistorikers Barthold Georg Niebuhr auf die Publikation der ›Italienische Reise‹ unterstreicht die Differenz zwischen Biograph und Historiker. In der Überzeugung, »daß ein ächter und sicherer Kunstsinn schlechterdings ohne den historischen nicht seyn kann«, hielt Niebuhr Goethe vor, er habe viele Kunstwerke nicht erwähnt, regte sich über Goethes Kunstanschauungen auf, schüttelte den Kopf über den ›wunderlichen Rausch‹ der ›Italienischen Reise‹.¹²⁵ Trotz der ausdrücklichen Unterscheidung zwischen Biographie und Geschichtsschreibung, wollte er nicht hinnehmen, dass Goethe in erster Linie nicht über italienische Verhältnisse und italienische Kunst berichten wollte, sondern von seinem eigenen Leben, seinen Erlebnissen, Eindrücken und Gedanken erzählte, dass es Goethe um seine Begegnung mit Palladio ging und nicht um Palladios kunsthistorische Stellung. Er wollte nicht verstehen, dass Goethe seine blühende Begeisterung für Palladio zu einer Zeit publiziert hatte, als der Palladianismus längst überholt war, als alle, die das Veneto besucht hatten, nach Niebuhrs Erfahrung darin einig waren, dass an Palladios Bauten nichts sei, »was wir rein und wahrhaft schön nennen möchten«. Aber Goethe wollte gerade

124 Entwurf einer Vorrede zu Dichtung und Wahrheit III, WA I 28, S. 358.

125 Niebuhr an Friedrich Carl von Savigny, 16. Februar 1817; Barthold Georg Niebuhr, Briefe. Neue Folge, 1816–1830, Bd. 1/1: Briefe aus Rom (1816–1823), hrsg. von Eduard Vischer, Basel 1981, S. 147. 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. 116–134.

zeigen, wie unabhängig er vom Geschmack der Zeit sei. Seine Eigenständigkeit befähigte ihn auch, originäre Gedanken zu fassen, die in die Zukunft vorauswiesen, wie früher zu Erwin von Steinbach und später zu den Tempeln in Paestum.

Die Grundlage für die Unterscheidung zwischen Poesie und Geschichtsschreibung bildete damals wie heute und auch für Goethe die ›Poetik‹ des Aristoteles.¹²⁶ Demnach schildert der Historiker die Wirklichkeit, wie sie sich im Einzelnen abgespielt hat, während der Dichter die Wirklichkeit so darstellt, wie sie generell hätte sein können. Die gehobenen Dichter, die Tragödienschreiber, bilden wie die Portraitmaler die individuelle menschliche Gestalt ab und machen sie gleichzeitig ähnlich und schöner. Die Dichtung steht über der Geschichtsschreibung, denn indem sie darüber redet, wie Menschen von besonderer Qualität nach Angemessenheit und Notwendigkeit handeln, kann sie moralische Verhaltensregeln vermitteln, meint Aristoteles.

126 Goethe, Nachlese zu Aristoteles' Poetik, in: Über Kunst und Alterthum VI, H. 1 (1827), S. 84–94; WA I 41/2, S. 247–251.