Erich Unglaub
Braunschweig

Lessing und die Architektur

Abstract: Lessing's interest in the fine arts is well known, and the boundaries between poetry and painting have been discussed by him in detail. Lessing's comments on the architecture of his time have hardly come into focus. It seems as if the poet were hardly interested in buildings and did not take note of the aspirations of the 18th century. Lessing dealt with architecture on different occasions. The stage directions in his dramas show that Lessing was familiar with and referred to the building conventions of the time and the realities of the theatrical stage. In matters of aesthetics, he received inspiration from the writings of Moses Mendelssohn on architecture and its position in the system of the arts. His view of the buildings he perceived on his Italian journey is influenced by this. In contrast, his assessment of the rediscovered architecture of the Middle Ages is critical. A reflex of his preoccupation with architecture is Lessing's parable about the 'palace', which arrives at astonishing architectural claims.
Keywords: architecture, stage, drama, parable, palace, Mendelssohn, Batteux.

Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) war ein außerordentlich vielseitiger Mensch und Autor. Das galt sogar im 18. Jahrhundert, in dem ein Polyhistor in der gelehrten Welt ebenso wie in den schönen Künsten gelegentlich noch durchaus anzutreffen war, ohne dass er gleich als Dilettant oder *magister ubique* verschrien war. Auch die neuere Forschung billigt Lessing durchaus seine Vielseitigkeit zu, ein aktueller Literatur- und Kulturwissenschaftler wie der Oxforder Terence James Reed behauptet sogar, er sei „der für deutsche Begriffe einzige Vollaufklärer", deshalb gleichwohl „eine nur unscharf wahrgenommene Figur, eine eher fragmentierte, je nachdem ob ihn ein Theologe, ein Altphilologe, ein Theatergeschichtler oder ein Ästhetiker betrachtet."[1] Für die deutsche Aufklärung lagen Arbeitsgebiete wie Theologie, Philologie und Ästhetik nahe beieinander, schon weniger das Theater. Aber damit von einem „Vollaufklärer" zu sprechen (selbst wenn wir unter Ästhetik auch Skulptur und Malerei subsumieren) strapaziert den Begriff doch sehr. Was bleibt mit

[1] Terence James Reed (2009): **Mehr Licht in Deutschland. Eine kleine Geschichte der Aufklärung.** München: C. H. Beck, 15.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Musik, Tanz, aber auch angewandten und Naturwissenschaften, Politik und nun gar *Architektur*?

Einem etablierten Lessing-Forscher würde es kaum in den Sinn kommen, eine Abhandlung zum Thema *Lessing und die Architektur* zu verfassen, auch einem Studenten nicht, der in dem so instruktiven Lessing-Handbuch[2] dazu nicht einmal ein Stichwort im ausführlichen Sachregister finden würde und, auch in der umfangreichen Lessing-Ausgabe von Lachmann-Muncker[3] wird man im Registerband den Suchbegriff *Architektur* nicht finden.[4]

Architektur auf dem Theater

Man könnte sich fragen: Welche Bauten führt Lessing selbst vor? Es ist nicht leicht, sie in seinem Werk zu finden. Es empfiehlt sich, sich zunächst an den Theaterdichter zu halten.[5] Lessing kannte aus Leipzig die Praxis der Komödie. Er wusste, in welchen Bauten und Räumen seine eigenen Stücke ihre Schauplätze finden sollten. In der Regel stellten sie gebaute und umbaute Räume dar, die Lessing jeweils angab. Natürlich ist es noch nicht in der Epoche des Naturalismus, in dem die Schauplätze, die Szenenbilder äußerst detailliert beschrieben wurden. Im 18. Jahrhundert war man sparsamer, oft lakonisch.

Manchmal gibt Lessing überhaupt keinen Ort an, wie in den Komödien **Der Misogyne** und **Die Juden**. Gelegentlich ist die Angabe recht vage wie in **Der Leichtgläubige**: „Die Scene auf dem Landgute der Witwe, nicht weit von der Stadt“. Das ist heute eher ein Hinweis für Leser als für Bühnenbildner und Regie. Ein zentraler Spielort ist für Lessing der *Saal*, der immer wieder genannt wird, z. B. in

> **Die alte Jungfer**: „Der Schauplatz ist ein Saal“ (I,5)
> **Der Freigeist**: „Die Scene ist ein Saal“

[2] Monika Fick (2010): **Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.** 3. Auflage Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
[3] Gotthold Ephraim Lessing (1886-1924): **Sämtliche Schriften.** Herausgegeben von Karl Lachmann. 23 Bände. 3., auf’s neue durchgesehene und vermehrte Ausgabe, besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart, Leipzig, Berlin und Leipzig: Göschen, (Fortan: LM).
[4] Es gibt in dem Band von 1924 nur einen einzigen Beleg für *Baukunst*, vgl. LM 23, 27.
[5] Eine gründliche Untersuchung der zeitgenössischen illustrierten Ausgaben von Lessings Dramen unternimmt Alexander Košenina (2014): Bühnen-Bilder. *Von den Grenzen der Malerei und Dramaturgie bei Lessing*. In: **Lessing Yearbook / Jahrbuch** 41, 161-174. Die Illustrationen gehen dabei vom Text aus, nicht von Theateraufführungen.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Minna von Barnhelm: „Die Scene ist abwechselnd in dem Saale eines Wirtshauses und einem daran stoßenden Zimmer“ (I,2 Aussichten), „Die Scene, der Saal“ (III,1)
Miss Sara Sampson: „Der Schauplatz ist ein Saal im Gasthofe“ (I,1) in England! Zimmer von Sara, Mellefont, Marwood (IV,8)

Derlei Stereotypen und lakonische Hinweise sind kein einfaches Desinteresse des Autors an Bühnenbau und Architektur – zumal von Innenräumen – es sind vielmehr deutliche und fachkundige Verweise auf Theaterkonventionen, die aus der französischen Klassik stammen und im 18. Jahrhundert auch auf der deutschen Bühne (bis zu Goethes Revolution mit dem **Götz von Berlichingen** 1774) uneingeschränkt Geltung hatten. In dieser Hinsicht war Lessing sehr lange ein französischer Klassizist. Racine und Molière hatten mit ihren Bühnenwerken zugleich typisierte Architekturen für die Dramen geschaffen. Für die Tragödie war das das „palais à volonté“, ein neutraler Menraum ohne besondere Details. Oft waren sie identisch mit den Räumen der Häuser, in denen gespielt wurde. Die jeweilige szenische Ausführung wurde den Dekorateuren überlassen, die mit Soffitten und flachen Schiebekulissen operierten. (Erst nach der Theaterreform von 1759 ging man mehr und mehr den Stoffen realistisch angepassten Bühnenausstattungen über). Was die Comédie Française angeht, informieren einige Bühnenmanuskripte über das 18. Jahrhundert: Für eine Aufführung des **Cid** benötigte man „une chambre à quatres portes“ und einen „fauteuil“. Für die Szene des *Britannicus* heißt es: „Le théâtre est un palais à volonté.[6] Il faut deux portes, deux fauteuils; pour le quatrième acte, des rideaux.“[7] Hundert Jahre später empfand man dies schon als ärmliche Ausstattung und lobte an einer neuen Inszenierung des Stücks ein Palais „d‘admirable architecture“, die vielen Blumenbouqets auf der Bühne, die etwas stabileren „gardes“, die die Zwischenvorhänge ersetzten. Lessings

[6] D.h. ein neutraler Raum ohne besondere Details.
[7] Edmond Stoullig (1880): Comédie Française. In: **Les Annales Du Theatre Et de La Musique.** 6. Jg. 94. „Il existe à la bibliothèque de la rue Richelieu un manuscrit qui nous renseigne sur la mise en scène, au dix-septième siècle. Pour le ‚Cid‘, le manuscrit en question indique simplement que le théâtre „est une chambre à quatres portes“ et „qu’il faut un fauteuil“. – La mise en scène de ‚Britannicus‘ était plus compliquée. Nous transcrivons: „Le théâtre est un palais à volonté. Il faut deux portes, deux fauteuils; pour le quatrième acte, des rideaux.“ La Comédie laisse bien loin ces indications peu luxueuses. Le palais à volonté est admirable d’architecture, baigné de lumière, égayé de verdure. Il n’y a point de rideaux au quatrième acte, mais une foule de gardes remplissent conscientcieusement leur rôle. Ah! Si Racine revenait! … Il ne se contenterait plus des pauvres 200 livres avec lesquelles les comédiens croyaient s’acquitter à jamais de son travail!

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

lakonische Verweise auf die Szenographie und ihrer Architektur sind also vor allem Verweise auf eine bestimmte und von ihm akzeptierte Theatertradition.

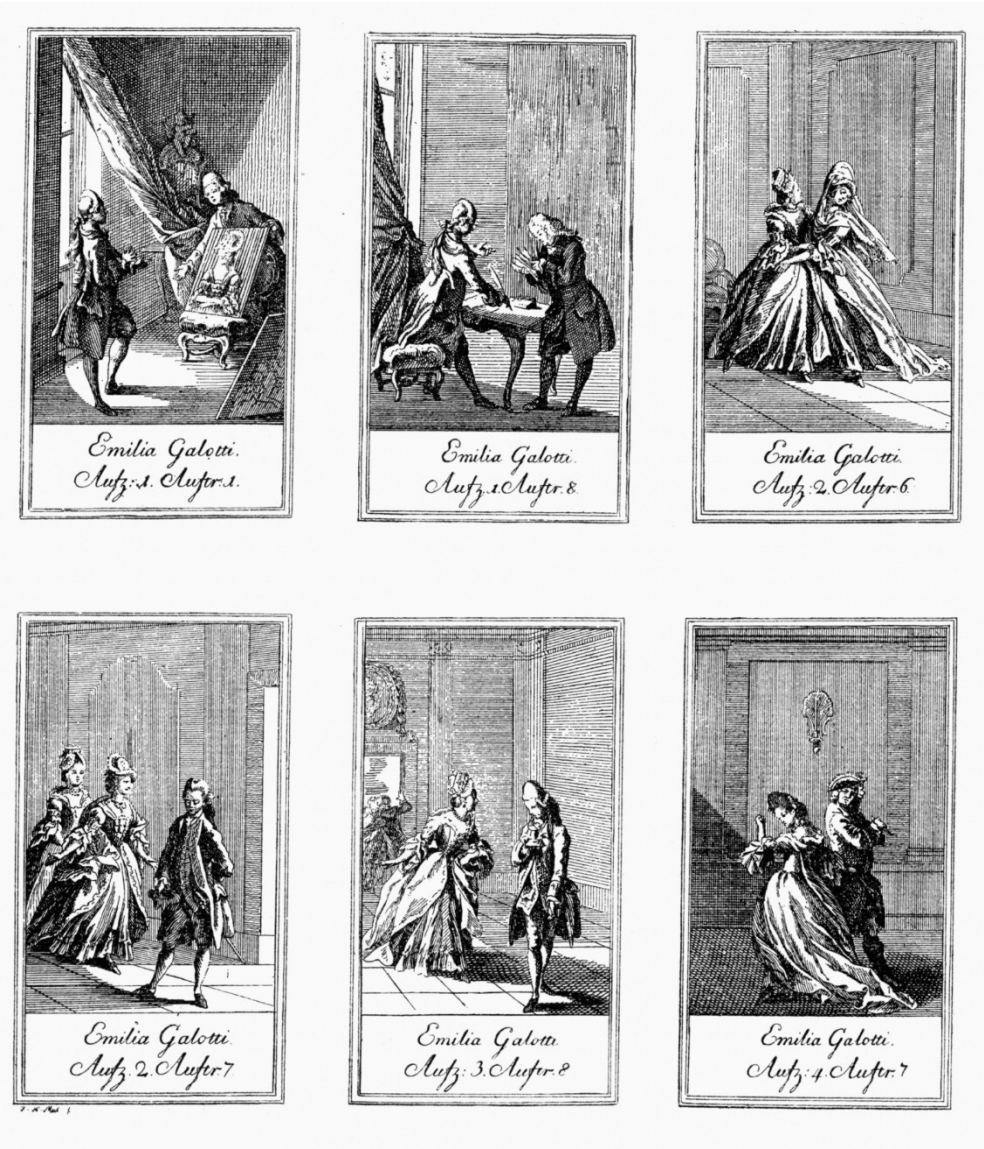


Abbildung 1: Johann Heinrich Meil: Illustrationen zu Lessings ‚Emilia Galotti' (1776)

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Für die Komödie stand meist das „chambre à quatre portes“ bereit. Stets handelte es sich um Einheitsbühnenbilder, da ein Schauplatzwechsel auf der Szene nicht vorgesehen war. Man trat gegebenenfalls auf die Vorbühne, oder der Hintergrund wurde mit einem Zwischenvorhang abgetrennt. In Lessings Komödien,[8] aber auch im bürgerlichen Trauerspiel **Miss Sara Sampson** ist der *Saal* der gängige Schauplatz. Wir kennen ihn als Saal eines Gasthofs (üblicherweise allerdings in der Komödie), eher als Zimmer mit den 4 Türen zu verstehen, was bequeme Auf- und Abtritte erlaubte oder in die Zimmer der Einzelpersonen führte (dann meist in die mit dem Zwischenvorhang abgetrennte Vorbühne).

Bei **Emilia Galotti** sind wir anfangs abwechselnd im Palast des Hettore Gonzaga, Prinz von Guastallo. Die letzten Akte befinden sich an einem neuen Ort. Es ist das adlige Landhaus, für das Italien mit den Villen Palladios das Muster gab. Daran orientierten sich auch die damaligen Architekten.[9] Für bürgerliche Häuser wurde auf das Vorwerk verzichtet.

[8] Die Illustrationen zu ‚Minna von Barnhelm‘ untersucht Ann Schmiesing (2006/2007): *Lessing and Chodowiecki*. In: **Lessing Yearbook** 37, 151-166. Die Illustrationen für den Berliner Genealogischen Kalender (1770) zeigen zwar Verweise auf Akt und Szene, doch gibt es kein echtes Bühnenbild zu sehen, sondern eine jeweils freie ‚natürliche‘ Umgebung (155).

[9] Nikolaus Goldmann (1699): **Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst.** Braunschweig: Heinrich Keßler, 149-150 (4. Buch, Kapitel 23: ‚Von den Wohnungen auf dem Lande‘). Die Zeichnungen dazu stammen von Leonhard Christoph Sturm.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

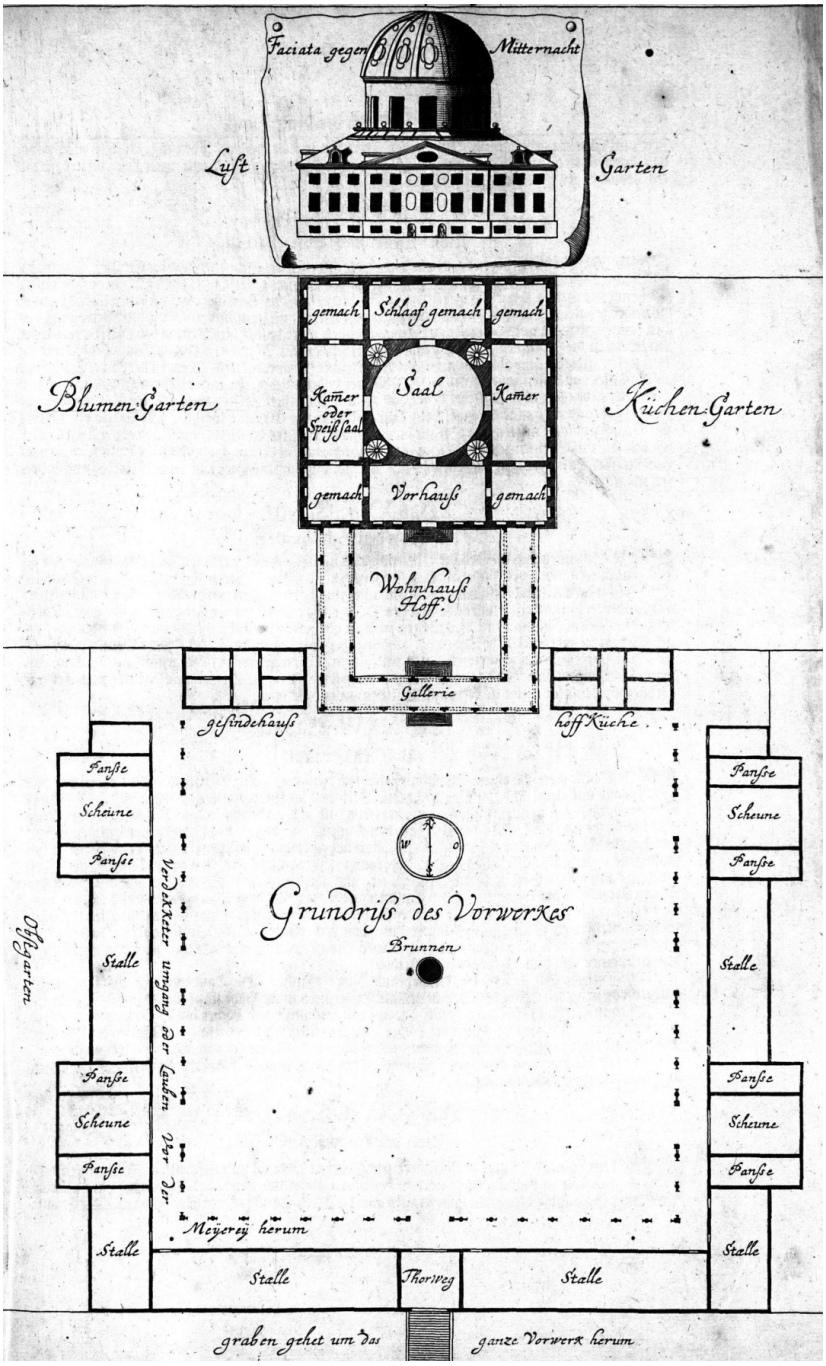


Abbildung 2: Leonhard Christoph Sturm: Grundriß eines adeligen Landhauses (1699)

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Lessing gibt an: „Die Scene, ein Vorsaal auf dem Lustschlosse des Prinzen.“ (III), „Die Scene bleibt.“ (IV, V).

Es wäre denkbar, sich hier an Schloss Richmond zu erinnern, das eben damals auf dem Landstrich zwischen Wolfenbüttel und der Braunschweiger Residenz gebaut worden ist.

Die zeitgenössischen Illustrationen – meist populäre Kupferstich-illustrationen – geben im Hintergrund die Bühnenbauten nach den Raum-Konventionen der Zeit wieder. Die Perspektiven und Ausschnitte lassen nicht erkennen, dass es sich um Wiedergabe von Aufführungen der Stücke handelt.

Was war der Saal? Der Architekt Leonhard Christoph Sturm (1669 – 1719) schrieb z. B. (1710) über das Wolfenbütteler Schloss: „Das Schloß an sich ist zwar alt und schlecht, doch sind gar schöne Zimmer neu darinnen ausgebauet und sonderlich ein Haupt-Saal sehr wohl zu sehen, der inwendig mit Corinthischen Wand-Pfeilern umgeben ist, an den Wänden die Contrefaits der Fürstlichen Personen“.[10] Solche dekorativen Wandpfeiler mit vorgesetzten Säulen, plastischen oder gemalten Porträts an den Wänden haben üblicherweise zu den Sälen gehört. Lessing erwähnt sie immer wieder.

Die Suite in repräsentativen Bauten des 18. Jahrhunderts war durch eine markante Abfolge von Vestibül, Treppe, Vorsaal, Saal, Antichambres und Kabinette bestimmt Lessing konnte daraus die für seine Dramen konventionell zuzuordnende Räume herausgreifen. Er musste sie nicht beschreiben, nur benennen.

Aber auch die Bühnenbilder der Zeit von Galli-Bibiena.[11] waren Vorbilder für Inszenierungen.

[10] Leonhard Christoph Sturm: (1719) **Architectonische Reise-Anmerckungen.** Augsburg: Jeremias Wolffen, 6.

[11] Giuseppe Galli da Bibiena (1696-1757) war Bühnenbildner, Zeichner, Architekt, Theateringenieur und Maler des Barock.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)



Abbildung 3: Galli- Bibiena: Palast

Deutliche Veränderungen stellen sich bei **Nathan der Weise** ein. Der Text dieses letzten Dramas von Lessing erfordert auf der Bühne eine ganz abweichende Architektur. Dafür gibt es eine plausible Begründung: Das klassische antike Drama konnte für den Inhalt dieses Stücks keinen konventionellen Schauplatz bieten, auch die übliche Szenerie der Gegenwartsstücke konnte hier wirken. Ort und Kolorit waren ein Problem, doch bemerkte der Autor lakonisch: „Die Scene ist Jerusalem“. Erst ein dreiviertel Jahrhundert später gab es ein Muster für das europäische Theater. Die Truppe des Herzogs Georg II. von Meiningen tourte mit dem Stück von Otto Ludwig: Die Makkabäer (1852) und lieferte als Bühnenprospekt: Jerusalem im Mondschein. Doch dafür gab es im 18. Jahrhundert keine Konvention in der Bühnenarchitektur. So musste Lessing einzelne Elemente vorgeben wie:

„Vor dem Hause des Nathans, wo es an die Palmen stößt“,
„Flur in Nathans Haus“, „
„die offne Flur in Nathans Haus, gegen die Palmen zu“,
„ein Platz mit Palmen“

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)



Abbildung 4: Theater Meiningen: Bühnenbild zu Lessings ‚Nathan' (Palmenhain)

Auch hier waren die Meininger produktiv, indem sie einen besonderen Bühnenprospekt verwendeten: Die von Lessing ins Spiel gebrachte Palmen erschienen in domestizierter Bühnenarchitektur. Vielleicht ein Hinweis, dass die Angabe des Autors weniger als Requisiten-Anweisung zu verstehen ist (sonst hätte er die Umgebung weiter ausgestattet) sondern als symbolische Darstellung. Der Psalmentext „Iustus ut palma florebit"[12] wird nach altkirchlichem Brauch als Introitus für Bekenner-Feste verwendet. Hier sinnfällig als Attribut des Nathans auf der Bühne gegenwärtig.

Auch die anderen Architekturen sind in Lessings **Nathan** eher summarisch benannt, für eine Aufführung sind eher die Bühnenbauten der Oper als des Schauspiels heranzuziehen:

> „Die Scene: des Sultans Pallast"
> „Ein Audienzsaal in dem Pallaste des Saladins",
> „ein Zimmer im Pallaste des Saladins",
> „In Sittah's Harem" (Paralipomena: „Im Seraglio der Sittah")
> „unter den Palmen in der Nähe des Klosters"
> „in den Kreuzgängen des Klosters".

[12] Psalm 91,13.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Diese Zurückhaltung bei Bühnenbauten ist bei Lessing durchaus im Rahmen seines Programms zu sehen. Schon in seinem abgebrochenen Werk über den griechischen Dramatiker Sophokles umriss er die Aufführungsmerkmale der Stücke, und erläuterte eine Stelle aus Plutarch. Es sei unter

> χατσχευη, die theatralische Auszierung zu verstehen, Σχευη, χατασχεη, σχευοποίία, σχευοποιηματα, diese Wörter begreifen alles, was zur Vorstellung eines dramatischen Stücks erfordert wird: Auszierungen der Bühne, Kleider, Larven, Maschinen.[13]

Lessing übernimmt den Tadel an den Stücken von Aeschylos und den Lob der Stücke von Sophokles, der in den Dingen des Ausstattung sehr zurückhaltend gewesen sei und auch in der Rhetorik jeden Schwulst vermieden habe. Als Journalist und Rezensent wollte Lessing aber darauf achten, wie schon die Vorrede zu seinen **Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters** (1750) versprach.

Gleichwohl war die Baukunst auf der Theaterbühne keineswegs die Hauptsache. Theoretisch abgesichert war ihre Positionierung in der Rangfolge nach der Musik, die an fünfter Stelle platziert wurde durch die Vorgaben von Aristoteles. Eine zeitgenössische Übersetzung (1753) gab sie folgendermaßen wieder:

> Die Auszierung der Bühne wirkt zwar auch stark auf das Gemüth, sie ist aber des Dichters Werk nicht, und macht keinen Theil der Dichtkunst aus. Denn das Wesen des Trauerspiels kann auch ohne öffentliche Vorstellung, und ohne spielende Personen, bestehen. Überdem läuft die Zubereitung der Bühne mehr in das Feld der Baumeister als Dichter.[14]

Der Herausgeber verkniff sich in seinem Kommentar nicht einen Seitenblick auf die aktuellen Zustände:

> Wir können uns bey der mäßigen Einrichtung unserer Schaubühne von der Kostbarkeit der griechischen keine rechte Vorstellung machen.[15]

---

[13] LM 8, S. 320. Hier wird mit ‚Auszierung' die gesamte Bühnenausstattung verstanden, u. U. auch die Sprechweise und Haltung der Schauspieler. Vgl. die Erläuterungen bei Hugh Barr Nisbet (2008): **Lessing. Eine Biographie.** Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke. München: C. H. Beck, 364-367.

[14] **Aristoteles Dichtkunst** (1753) ins Deutsche übersetzt von Michael Conrad Curtius. Hannover: J. C. Richter, 15. Lessing hat diese Ausgabe rezensiert, häufig auch zustimmend zitiert.

[15] **Aristoteles Dichtkunst**, 131. Kommentar von Michael Conrad Curtius.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Aus solchen Verhältnissen ist eine – vermutlich auch durch die niederschmetternden Erfahrungen mit dem Hamburger Nationaltheater-Projekt bedingt – eine unverhohlene Hinwendung zum Lesedrama und zur konsequenten Aufgabenteilung zwischen Schriftsteller und Theater als Aufführungsort. Denn Aristoteles Festlegung kann hierbei als Führer dienen.

Der weitgehende Rekurs auf die Bühnenkonvention versperrte Lessing allerdings nicht den Blick auf die Realität außerhalb der Bühne. Nur brachte er diese nicht als Bild, sondern als Text ein. Da konnte er durchaus in andere Baulichkeiten geraten. Zum Beispiel wird im Lustspiel **Die alte Jungfer** (I,5) von einem notleidenden Herrn gesprochen:

> Was ist das für ein Capitaine?
> Je der, er wohnt drei Treppen hoch, hintenraus.
> Wo denn?
> Da, oben in der breiten Straße. Es ist keine kleine Stube, nur mit einem Fenster.
> Nu, wissen Sie denn noch nicht genug? Der Capitaine, in der breiten Straße, drei Treppen hoch, hintenraus, in einer kleinen Stube mit zwei Fenstern.

Bauliche Realitäten sind also auf der Bühne durchaus präsent, wenn auch nur als Gespräch und nicht als Architektur.

Noch etwas sarkastischer wird in **Minna von Barnhelm** (I,2) das Zimmer beschrieben, das Major von Tellheim zugemutet wird, um dem adligen Fräulein ein besseres Quartier zu verschaffen. Hier unterhalten sich der Wirt und Tellheims Diener Just:

> Der Wirt: Sollte eine so junge, schöne, liebenswürdige Dame, auf der Straße bleiben? Dazu ist Sein Herr viel zu galant! Und was verliert er denn dabei? Habe ich ihm nicht ein anderes Zimmer dafür eingeräumt?
> Just: Hinten an dem Taubenschlage; die Aussicht zwischen des Nachbars Feuermauren –
> Der Wirt: Die Aussicht war wohl sehr schön, ehe sie der verzweifelte Nachbar verbaute. Das Zimmer ist doch sonst galant, und tapeziert –
> Just: Gewesen!
> Der Wirt: Nicht doch, die eine Wand ist es noch. Und Sein Stübchen darneben, Herr Just; was fehlt dem Stübchen? Es hat einen Kamin; der zwar im Winter ein wenig raucht – –
> Just: Aber doch im Sommer recht hübsch läßt.

Bauten und soziale Lage bringt Lessing sehr wohl in einen deutlichen Zusammenhang, gelegentlich neben diesen literarischen

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Vignetten auch in eine rhetorische Polarisation. Ein markantes Beispiel ist dafür im bürgerlichen Trauerspiel **Miss Sara Sampson** (IV,8) zu finden. Sara, die Heldin steht der Hofdame und Nebenbuhlerin Lady Marwood gegenüber, die erklärt, sie sei ein „Frauenzimmer, voll des zärtlichsten Gefühls, welches eine Hütte einem Palaste würde vorgezogen haben, wenn sie in jener mit einer geliebten und in diesem mit einer gleichgültigen Person hätte leben sollen." Die materielle und soziale Spannung wird auf die architektonische Gegensatz-Formel von Hütte und Palast[16] gebracht, nicht frei von den damals populären Rousseauschen Reminiszenzen.[17] Rhetorisch ist diese Spannung auf den Punkt gebracht, Sara Sampson ist überrascht – aber in der Bühnenrealität wird sie nicht vor die Augen, nur zu Gehör gebracht. Man bleibt beim Allerweltsort der Passanten, dem Saal im Gasthaus.

Vor Lessings *Kanzel*, die Bühne, wird in der Regel nur die Architektur der Theaterkonventionen vorgestellt. Nur spät und selten weicht er davon ab, durchaus in Einklang mit dem allgemeinen Wandel. Lessings scharfer Blick auf die baulichen Verhältnisse und ihre *Ansagen* geht aber nicht verloren, er drückt sich in den Dialogtexten aus, in der Komödie anders als im bürgerlichen Trauerspiel. Sie sind Teil der Personencharakteristik und weiter gefasster Diskurse.

Architektur und Ästhetik

Sieht man über Lessings *Bühne* hinaus, so muss man sich bei der Frage nach der Architektur über den allgemeinen Status der Baukunst in der Ästhetik des 18. Jahrhundert vergewissern. Hatte sich der Wolfenbüttler Architekturtheoretiker und Dozent an der Ritter-Akademie Leonhard Christoph Sturm schon um den Beginn des Jahrhunderts um eine eingehende, unvoreingenommene Beschreibung und die Typologien von Bauten bemüht,[18] so kann man innerhalb der gängigen ästhetischen Auffassungen noch nicht von einer Etablierung der Baukunst in der Theorie der Künste sprechen. Der Status des *Fachs* war noch ungeklärt. Denn schon in der Antike war man sich uneinig, ob die Architektur zu den ‚Freien Künsten' (septem artes liberales) zählte (wie in den disciplinæ des

[16] Vgl. Nicolas Chamforts Losung: „Guerre aux châteaux! Paix au chaumières!"
[17] Dahinter steht natürlich Kants ‚Palast'-Bemerkung in der **Kritik der Urteilskraft** (1790), Schillers **Briefe eines Reisenden Dänen**' profitieren noch davon. Vgl. dazu T. J. Reed, 103-105. Vgl. auch Georg Büchner: **Der Hessische Landbote**.
[18] Vgl. Leonhard Christoph Sturm (1719): **Architectonische Reise-Anmerckungen**.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

römischen Gelehrten Varro (1. Jh. v. Chr.) oder doch vom Kanon ausgeschlossen wurde, wie es Martianus Capella erst 5-6 Jahrhunderte später bestimmte und mit seinem System des Triviums (Dreiweg: Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und Quadrivium (Vierweg: Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie) großen Einfluss auf die mittelalterliche Wissenschaftsorganisation hatte. Hier tauchte die Baukunst erst ab dem 12. Jahrhundert auf, und zwar unter den Handwerksberufen (armatura), die die *praktischen Künste* (artes mechanicæ) ausmachten und – im Status deutlich tiefer angesiedelt – auch von Unfreien ausgeübt werden konnten. Noch im 18. Jahrhundert war die Position der Architektur in dieser Systematik (und damit in der Ästhetik überhaupt) ungeklärt. Verdeckt wurde die prekäre Situation der Baukunst dadurch, dass einige ihrer prominenten Autoren und Theoretiker als Mathematiker anerkannt waren (z. B. Johann David Steingruber, 1773)[19], und sie die Architektur als Mitgift in die Waagschale der Wissenschaften warfen. Auf diesem Umweg wurde die Baukunst in den Rang der Wissenschaft und zwar der mathematischen Wissenschaft erhoben, doch ihre praktische Ausübung als Ars mechanica eingeschränkt gesehen worden.[20] Die Theorie der antiken Säulenordnungen, letztlich eine Frage der Rangordnung der Elemente und Proportionen, füllte mit ihrer Diskussion zahllose Bände, um letztlich in der Frage nach den gedrehten Säulen von Salomons Tempel in Jerusalem für die Argumentation einen biblischen Anker zu finden, der die Legitimation des Fachs lieferte und auch die Frage nach der Hierarchie der antiken (heidnischen) Säulenordnung überlagerte.[21] Immanuel Kant fand beiläufig gegen Ende der Epoche (1788) zu einem realitätsbezogenen Standpunkt, der Theorie der Architektur und Anschauung von Bauten in einen Bezug setzte, der die Anteile der Ästhetik ordnete:

> Ein regelmäßiges, zweckmäßiges Gebäude mit seinem Erkenntnißvermögen (es sei in deutlicher oder verworrener Vorstellungsart) zu befassen, ist ganz etwas anders, als sich dieser Vorstellung mit der Empfindung des Wohlgefallens bewußt zu sein. Hier wird die Vorstellung gänzlich auf das Subject und zwar auf das Lebensgefühl desselben unter dem Namen des Gefühls der Lust oder Unlust bezogen: welches

[19] Vgl. Hanno-Walter Kruft (1991): **Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart**. Studienausgabe. 3., durchgesehene und ergänzte Auflage München: C.H. Beck.

[20] Vgl. Hanno-Walter Kruft: **Geschichte der Architekturtheorie**, 199.

[21] Da die korinthischen Säulen als die des Salomonischen Tempels identifiziert wurden, ist dieser Form auch die Spitze in der Hierarchie zugesprochen worden. Vgl. dazu Hanno-Walter Kruft: **Geschichte der Architekturtheorie**, 200.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

> ein ganz besonderes Unterscheidungs- und Beurtheilungsvermögen gründet, das zum Erkenntniß nichts beiträgt, sondern nur die gegebene Vorstellung im Subjecte gegen das ganze Vermögen der Vorstellungen hält, dessen sich das Gemüth im Gefühl seines Zustandes bewußt wird. Gegebene Vorstellungen in einem Urtheile können empirisch (mithin ästhetisch) sein; das Urtheil aber, das durch sie gefällt wird, ist logisch, wenn jene nur im Urtheile auf das Object bezogen werden. Umgekehrt aber, wenn die gegebenen Vorstellungen gar rational wären, würden aber in einem Urtheile lediglich auf das Subject (sein Gefühl) bezogen, so sind sie sofern jederzeit ästhetisch.[22]

Innerhalb dieser Diskussion ist Lessings Haltung zur Architektur als Kunst, Wissenschaft und praktische Ausübung zu sehen. Die Ausführungen Lessings zur Architektur sind nicht sehr zahlreich, bilden kaum einen längeren Argumentationszusammenhang ab, zeigen auch wenig Systematik. Es scheint, der Aufklärer habe diesem Gebiet wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Immerhin ist die Frage zustellen, warum das so ist.

Letztlich ist das die Frage nach dem Umfang und den Grenzen der Schönen Künste und Wissenschaften, wie sie im Zeitalter der Aufklärung diskutiert wurde und worin man zu unterschiedlichen Antworten gekommen ist. Lessings außerordentlicher Beitrag zu dieser Debatte findet sich in seiner **Laokoon**-Schrift[23] **über die Grenzen der Malerei und Poesie**, also dem Versuch, unter dem Dach der Ästhetik den einzelnen Künsten ihre spezifischen Räume zuzuweisen. Dabei kommt der Malerei – wie Lessing schon in seiner Vorrede vermerkt – die stellvertretende Rolle für die „bildenden Künste überhaupt“ zu, denn sie operiert mit „Figuren und Farbe“[24], stellt *nachahmend* „Körper“ dar. Mit solchen Kriterien geraten Baukunst und Architektur ganz außer Sichtweite. Sie werden im *Laokoon*-Traktat nicht explizit behandelt. In den Entwürfen zeigt sich, dass sie aber nicht ganz aus dem Reflexionskreis geraten waren. Dies ist in erster Linie Moses Mendelssohn zu verdanken, der wohl immer wieder die Perspektive auf andere Künste als Malerei, Bildhauerkunst und Poesie lenkte. In den Paralipomena zum **Laokoon** ist dies auch formuliert, indem er darauf hinweist, dass bei Lessings Besuch in Berlin und Potsdam im Sommer 1763 zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai weiter über „die Einteilung der Gegenstände“ gesprochen wurde, um die bisherige Disposition des Traktats zu verbessern. In einer Anmerkung von Mendelssohn wird der Architektur

[22] Immanuel Kant (1913): **Gesammelte Schriften**. Bd. 5. Berlin: Georg Reimer, 204.
[23] Gotthold Ephraim Lessing (1766): **Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie.** Berlin: Christian Friedrich Voß.
[24] Gotthold Ephraim Lessing (1766): **Laokoon,** XVI.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

gedacht: „Die Baukunst hat nur körperl. Formen zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseiend, nicht täuschend, drücken nur sinnliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung aus.“[25] Das ist eine deutliche Abgrenzung von der Poesie (mit ihrern arbiträren Zeichen), aber gleichzeitig eine Subsumierung unter den Begriff der *schönen Künste*.

Warum war der Kraftakt nötig? Den Anlass bot die einflussreiche Ästhetik von Charles Batteux (1713 – 1780), die ganz auf dem aristotelischen Mimesis-Gedanken fußte und das Prinzip der *Nachahmung* als einziges Kriterium für die Zuordnung zu den Künsten gelten ließ. Batteux, seit 1754 Mitglied der Akademie der Inschriften und schönen Künste und seit 1761 der Académie Française, war der einflußreichste Kunsttheoretiker, der von den Künstlern nicht mehr die Befolgung der klassischen Regeln forderte (wie noch in der französischen Klassik), sondern die Orientierung an der Natur. Dies rechtfertigte er durch eine neue Auslegung der *Poetik* des Aristoteles, eine Auslegung, die den Gedanken der Nachahmung der Natur in den Mittelpunkt stellte. Am deutlichsten wird dies in seinem Werk **Les beaux-arts réduit à un même principe** (1746)[26] in dem er mit dem Wirrwarr der unterschiedlichsten Regeln der Kunst, wie sie die vorangehende Ästhetik präsentierte, im Sinne der Klarheit und Einfachheit aufräumen will. Der Rekurs auf „le principe de l’imitation de la *nature*“ (nicht mehr wie vorher die Imitation der klassisch-antiken *Kunst*), das er sowohl bei den Griechen (Aristoteles) wie auch in der Poetik von Horaz (ut pictura poesis) fand, dabei Poesie und Malerei verband, war ein ästhetischer Befreiungsschlag, bei dem die Architektur zu den Kollateralschäden gezählt wurde, während er für Musik und Tanz noch Auswege fand, da sie nur andere Mittel, nicht andere Prinzipien hatte als sie Poesie und Malerei aufwiesen. Aber es war keine totale Ausgrenzung, denn Batteux ging von einem sehr umfassenden Begriff der Kunst aus, die er in drei Bereiche einteilte:

- Die Künste, die die alltäglichen Bedürfnisse des Menschen sicherten. Daraus seien Les Arts mechaniques entstanden
- Bereich: Die Künste, die das Vergnügen (plaisir) als Gegenstand haben (les beaux Arts par excellence): Musik, Malerei, Poesie, Bildhauerkunst, Tanz

[25] Gotthold Ephraim Lessing (1990): **Werke 1766-1769**. Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 250.
[26] Übersetzt von Johann Adolf Schlegel (1751): **Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz**. Leipzig: Weidmann.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

- Bereich: Die Künste, die den Nutzen und das Angenehme (l'utilité et l'agrément tout à la fois) in gleicher Weise umfassen, die Beredsamkeit und die Architektur (l'Eloquence & l'Architecture). Die Bedürfnisse haben sie erschlossen und der Geschmack hat sie perfektionniert. Damit befinden sie sich in der Mitte zwischen den beiden anderen Bereichen.

Schon die Antike und in ihrem Gefolge der Klassizismus hatte ein System der Artes, das in die freien und die mechanischen Künste hierarchisch gegliedert war. Batteux hatte nun einen mittleren Bereich der Künste für Rhetorik und Architektur eingerichtet, beide damit aus dem Bereich der *schönen Künste* ausgeschlossen. Diese waren für ihn das ausschließliche Gebiet seines Traktats. Doch dieser Ausschluss war nicht absolut, wie er in Kapitel 6 des ersten Teils feststellte.

> Il faut se rappeller un moment, la division des Arts que nous avons proposée ce-dessus. Les uns furent inventés pour le seul besoin; d'autres pour le plaisir; quelques-uns dûrent leur naissance d'abord à la nécessité, mais, ayant sçu depuis se revêtir d'agrémens, ils se placerent à côté de ceux qu'on appelle beaux Arts par honneur. C'est ainsi que l'Architecture ayant changé en demeures riantes et commodes, les antres que le besoin avoit creusez pour servir de retraite aux hommes, mérita parmi les Arts, une distinction qu'elle n'avoit pas auparavant.[27]

An die Architektur ist notwendigerweise der Nutzen (Gebrauchswert) gebunden, alles rein Ornamentale ist lasterhaft. Nur bei besonderen Gelegenheiten, wie dem Tempelbau, ist ein gradueller Aufschwung zum *spectacle* gerechtfertigt. Man verlangt dann Schönheit, aber eine solche, die den realen Nutzen einschließt. Batteux fragt:

> Que penseroit-on d'un édifice somptueux qui ne seroit d'aucun usage? La dépense comparée avec l'inutilité, formeroit une disproportion désagréable pour cuex qui le verroient, et ridicule pour celui qui l'auroit fait. Si l'édifice demande de la grandeur, de la majesté, de l'élégance, c'est toujours en considération du maître qui doit l'habiter. S'il y a proportion, variété, unité, c'est pour le rendre plus aisé, plus solide, plus commode: tous les agrémens pour être parfaits doivent se tourner à l'usage.[28]

Gegenüber den schönen Künsten par excellence gab es also – etwas unsystematisch abgegrenzt – die schönen Künste par honneur, zu denen

[27] Charles Batteux (1746): **Les Beaux arts réduits à un même principe.** Paris: Durand, 43.
[28] Charles Batteux: **Les Beaux arts**, 47.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Beredsamkeit und Architektur zählten. Aber noch etwas besorgte den etwas schiefen Status dieser beiden Künste: sie ahmten nicht die (schöne!) Natur nach.

Mendelssohn setzte sich intensiv mit Batteux‘ Ästhetik auseinander, als er 1757 und zwar als erster in der Ästhetik, einen neuen Status der Architektur postulierte. Im Aufsatz **Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften** sprach erstmals ein Gelehrter im deutschen Sprachraum der Architektur den Status einer Kunst zu, indem er die „Gegenstände der Dichtkunst, der Malerey, der Beredsamkeit und der Tanzkunst, der Musik, Bildhauerkunst und Baukunst“ nacheinander aufzählte und nach ihrem gemeinsamen und „einzigen Endzwecke“ fragte. Sehr bezweifelt wird das Prinzip von Batteux, wenn er anmerkt:

> Die Nachahmung scheint nur einen sehr entfernten Einfluß in die Schönheiten der Baukunst zu haben. Man behauptet zwar, die Säulenordnungen sollten mit der Figur eines wohlgewachsenen Menschen einige Ähnlichkeit haben. Allein die Absicht des Baumeisters ist keinesweges die Nachahmung der menschlichen Natur. Die ersten Erfinder haben nur von dem Gebäude des menschlichen Körpers die Regeln abgesondert, nach welchen der Begriff der Festigkeit mit den Schönheiten der äußerlichen Formen verbunden werden kann. Wir werden in der Folge die Ursache anzugeben suchen, warum die Nachahmung einen so geringen Antheil an den Schönheiten der Baukunst hat.[29]

Die Beachtung der Säulenordnungen, d. h. die korrekte Zuordnung von Säulenform, Funktion und Status eines Gebäudes, sie waren seit Vitruv ausführlicher Gegenstand der Diskurse in der Architekturtheorie. Nun aber ist für Mendelssohn die „Vollkommenheit“ in der sinnlichen Erscheinung, mit anderen Worten, die „Schönheit“ die zentrale Kategorie. Mit dieser Begriffsbildung, die nicht mehr am Prinzip der Mimesis (Nachahmung) hängt, und die Kriterien der Utilité und des Plaisirs etwas in den Hintergrund rückt,[30] wird die Architektur als Kunst legitimiert. Mendelssohn legt fest:

---

[29] Fußnote in Mendelssohns *Betrachtungen*. Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I.** Bearbeitet von Fritz Bamberger. Berlin: Akademie-Verlag, 177

[30] Ganz vernachlässigt ist die Diskussion nicht, vgl. Moses Mendelssohn: *Briefe über Kunst*. 4.Brief: „1) Man kann die Künste entweder als unschuldige Ergötzlichkeiten betrachten, oder als nützliche Beschäftigungen. 2) Die Baukunst ist niemals mehr als das Erstere.“ Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**. Herausgegeben von Anne Pollok. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 101.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

> Eine jede Vollkommenheit also, die fähig ist, anschauend oder sinnlich vorgestellt zu werden, kann einen Gegenstand der Schönheit abgeben. Hieher gehören alle Vollkommenheiten der äußerlichen Formen, das heißt der Linien und Figuren, die Übereinstimmung mannigfaltiger Töne und Farben, die Ordnung in den Theilen eines Ganzen, alle Fähigkeiten unsrer Seele, alle Geschicklichkeiten unsers Körpers; und sogar die Vollkommenheiten unseres äußern Zustandes, worunter man Ehre, Bequemlichkeit und Reichthümer versteht, können davon nicht ausgenommen werden, wenn sie geschickt sind, vollkommen sinnlich vorgestellt zu werden.[31]

Werden nach diesen Vorgaben die „Schönen Künste und Wissenschaften" eingeteilt, so findet sich bei den schönen Künsten auch die Baukunst wieder. Mendelssohn grenzt sie von Nachbarkünsten ab:

> Die Baukunst unterscheidet sich von der Malerey, so wie von der Bildhauerkunst, in Ansehung der Vollkommenheiten, die sie auszudrucken hat. In jener werden, außer der Ordnung, der Symmetrie und der Schönheit der Linien und Figuren in den Säulen, Thüren und Fenstern, auch hauptsächlich die Dauerhaftigkeit und Vollkommenheiten des äußern Zustandes des Bauherrn sinnlich ausgedruckt. Die prächtigen Gebäude zeugen den Reichthum, die Würde und die Bequemlichkeit des Besitzers. Alles muß das Ansehen der Pracht, der Gemächlichkeit und der Festigkeit haben, weil dieses eigentlich der Endzweck eines Gebäudes ist.[32]

Er erläutert mit Nachdruck:

> Das Regelmäßige und Steife in den Außenlinien der Säulen und Öffnungen in der Baukunst, giebt ihnen eine scheinbare Festigkeit, die der Maler sowohl als der Bildhauer öfters vermeiden muß.[33]

Es ist trotz aller argumentativen Bemühung eine recht gezwängte und gestauchte Habilitierung der Architektur in den Künsten. Es ist erkennbar, dass Mendelssohn klassische Tempel- und konventionelle Palastformen im Visier gehabt hat. Nicht jedes Bauwerk zählt er dazu, wenn er schreibt:

> Die Baukunst überhaupt, in so weit sie zu den schönen Künsten gehört, ist nur als eine Nebenkunst anzusehen. Die Nothdurft sich für die Ungestümigkeiten der Witterung und Jahrszeiten zu bewahren, hat die Menschen angetrieben, Gebäude aufzurichten, statt daß alle übrigen Künste ihren Ursprung bloß dem Vergnügen zu

[31] Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I**, 170.
[32] Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I**, 177.
[33] Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I**, 177-178.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

> verdanken haben. Daher müssen alle Schönheiten in der Baukunst, wie wir bereits oben erinnert, ihrer ersten Bestimmung, der Bequemlichkeit und Dauerhaftigkeit untergeordnet werden.[34]

Die Praxis scheint auf diesen Mangel hinzudeuten, wenn Mendelssohn beobachtet, „daß die größten Künstler, wenn sie Gebäude in ihren Gemälden anbringen, dieselbe mehrentheils von der Seite vorstellen, um dem Auge eine größere Mannigfaltigkeit zu verschaffen, oder wenn dieses nicht angeht, so unterbrechen sie die steifen Linien der Baukunst durch eine Wolke, oder einen Baum, mit welchen sie einen Theil des Gebäudes bedecken.“[35]

Mendelssohn nimmt den Impuls von Batteux auf und führt ihn weiter. Das Bauen ist Teil der schönen Kunst, aber nur dann, wenn es Vollkommenheit auszudrücken vermag, eine zweckhafte Bestimmung und solide Konstruktion nicht verliert. Im Hintergrund spielt die bedeutendste Architekturtheorie der Antike eine wichtige Rolle, Vitruv (1. Jh. v. Chr.) und seine **Zehn Bücher über Architektur** (De architectura libri decem), das Lehrbuch für die römische Architektur der Kaiserzeit.

Auch die Affekte-Lehre als Teil der Ästhetik spielt eine Rolle. Mendelssohn verfügte in einer Anmerkung zu den **Betrachtungen**:

> Man kann der Baukunst selbst die Erregung der Leidenschaften nicht ganz absprechen. Sie kann es wenigstens vermittelst eines Nebenbegriffes, den unsere Seele allezeit mit dem Hauptbegriffe verbindet. So erregen prächtige und majestätige Gebäude Ehrfurcht und Bewunderung. Lustschlösser ermuntern uns

[34] Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I**, 189.

[35] Vgl. auch Moses Mendelssohn: *Anmerkungen über das englische Buch*, Sect. XI „Bei der Größe eines Gebäudes kommt es vielleicht hauptsächlich darauf an, daß das Gebäude, in einer mäßigen Entfernung, das ganze Auge anfülle, aber auch ganz übersehen werden könne. Dieses sind eben die Grenzen, welche Aristoteles für jede Schönheit überhaupt bestimmt.“ Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 115. Vgl. auch Part. IV sect.III: „In der Baukunst ist die Größe der Maße und Ausdehnung das vornehmste Hilfsmittel des Erhabenen, und wo ich nicht irre, aus keiner andern Ursache, als weil sie ein sinnliches Bild von der Wichtigkeit des Gebäudes, von der Festigkeit der Stützen, on der Pracht und Würde der Bewohner u.s.w. vorstellet.“ Kommentar dazu: „Ich habe alles nach der Ordnung oder nach der Unordnung hingeschrieben, in welcher ich es gedacht habe. [...] Jedoch es sind bloße Embryonen von Gedanken, die ein Lessing erst entwickeln und beseelen muß. Vielleicht kann er auch einigen von meinen Mißgeburten eine regelmäßige Gestalt geben und ein Leben einhauchen.“ Moses Mendelssohn: **Ästhetische Schriften**, 126.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

> zur Fröhlichkeit; einsame Gebäude zu Ernst und Tiefsinn, und ein Grabmaal kann Leidwesen und Traurigkeit erregen.[36]

Die Fähigkeit eines Kunstwerks, Leidenschaften zu erregen, wird hier auf die Baukunst übertragen. Damit geht Mendelssohn über Batteux Orientierung am Status des Bauherrn oder Baumeisters hinaus und führt – wenn auch nur am Rande – eine neue Qualität in den Architektur-Diskurs ein.

Wie schnell hier der Fortschritt gewesen ist, ist im Werk **Theorie der schönen Künste und Wissenschaften** (1767) von Friedrich Just Riedel zu sehen, der die Baukunst ohne zu Zögern aufnimmt und definiert: „Die Architektur ist die Kunst, nach einem Grundrisse von sinnlichen deutlichen Ideen die Produkte für die Bedürfnisse des Lebens, ihrer Vollkommenheit unbeschadet, schön zu machen.“[37] Mendelssohns übrige Notizen („Embryonen“) zeigen, dass er sich zu seinen skizzenhaften Aufzeichnungen eine etwas systematischere Ausarbeitung von Lessing erhoffte. In der **Hamburgischen Dramaturgie** wird zumindest ein Nebenaspekt herangezogen. In Zusammenhang mit der Nachahmungs-Debatte bemüht Lessing sich um die Verdeutlichung seiner Argumentation, indem er auf ein Element der Baukunst seiner Zeit zugeht. In der repräsentativen Raum-Gestaltung (Auszierung) nobler Gebäude werden im Rokoko kostbare Materialien meist durch Imitationen aus Holz oder Stuck ersetzt. In Lessings Augen ist dies eine Nachahmung der Natur. Er benützt diesen Sachverhalt im Bauwesen zu einem Vergleich mit Produktionen des Dramas. Auch hier könne das Rekurrieren auf das Nachahmungs-Prinzip in der Kunst,

> eben so gut jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst seyn; oder, wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu seyn aufhören; wenigstens keine höhere Kunst seyn, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gyps nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag gerathen, wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht seyn, daß der nicht natürlich scheinen könnte; blos und allein der scheinet es nicht, bey welchem sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaaß und Verhältniß; zu viel von dem zeiget, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht.[38]

[36] Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften,** 189.
[37] Friedrich Just Riedel (1767): **Theorie der schönen Künste und Wissenschaften.** Jena: Christian Heinrich Cuno, 32.
[38] LM 10, 81.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Nachahmung als Imitation von Natur und Versuch der Illusion des kostbaren Materials sieht Lessing hier am Werk. In dieser Sparte des Bauwesens mit dem Prinzip der Illusion sind alle Freiheiten der fantastischen und willkürlichen Gestaltung anzutreffen. Die bewährten Gesetze der Ästhetik, die sonst in der Kunst gelten, treten dabei zurück. Überdies scheint Stuckatur[39] für Lessing eine sehr untergeordnete Kunstfertigkeit zu sein. Um diesen Material-Vergleich in seiner Brisanz für die Kunst zu entkräften, entwickelt Lessing danach – in Abgrenzung von Batteux – seine eigene Theorie der Nachahmung für die Tragödie.

Doch gibt es noch andere Bemerkungen Lessings zur Baukunst. Bei seinen Lesefrüchten ist erkennbar, dass er Werke zur Architektur durchaus heranzog, aber nicht in dem Sinn, dass er auf diesem Gebiet der Theorie selbst tätig werden wollte. Vielmehr benützte er sie als Steinbruch und Materiallager für sein eigenes Gebiet, die Poetik.

Johann Georg Sulzers **Allgemeine Theorie der schönen Künste** (1771) forderte für die Baukunst, ihre Theorie müsse das Mathematische und Mechanische aussondern. Architektur beschränkt sich dann auf die Angelegenheiten, die „alle Menschen" beurteilen können, „weil ihre Wirkung von der Empfindung abhängt". Er forderte:

> Das Wesen der Baukunst […] besteht darinn, daß sie den Gebäuden alle ästhetische Vollkommenheit gebe, deren sie nach ihrer Bestimmung fähig sind. Vollkommenheit, Ordnung, Schicklichkeit der inneren Einrichtung; Schönheit der Form, ein schiklicher Charakter, Ordnung, Regelmäßigkeit, guter Geschmack in den Verzierungen von außen und innen: dieses sind die Eigenschaften, die ein Baumeister einem Gebäude geben muß.[40]

Auch Mendelssohn'sche Impulse in Richtung von „Vollkommenheit" wirkten sich aus.

[39] Der Kommentar erläutert: „Le ‚stuc', fréquemment employé dans l'architecture, civile et religieuse, du baroque." Gotthold Ephraim Lessing (2010): ***Dramaturgie de Hambourg.*** Traduction intégrale, augmentée des paralipomènes, d'une chronologie et d témoignages d'époque avec introduction, notes et commentaire par Jean-Marie Valentin. Paris: Klincksieck, 472.

[40] Johann Georg Sulzer (1771): **Allgemeine Theorie der schönen Künste.** Bd. 1. Leipzig: Weidmann, Reich, 128.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Lessings Blick auf die Architektur

Sie sind Vorgaben einer Rahmendiskussion, in der Lessing sich bewegte. Batteux‘ Schriften waren ihm schon früh bekannt, ebenso die ‚Zehn Bücher von der Architektur‘ von Vitruv, die bei ihm wiederholt und zu ganz verschiedenen Zeiten erwähnt werden.[41] Er hat sie stets mit Aufmerksamkeit betrachtet, aber stets als Dichter und Schriftsteller, der sie eben nicht für eine Architektur-Diskussion las und ausbeutete, sondern für die Literatur. An einem Fall ist dies ganz deutlich. In den **Collectaneen** berichtet er über die Sichtung der aus der Familie /Reimarus stammenden Bücher. Er vermerkt dabei: „Von diesen möchte ich wohl noch ansehen, und unter ihrem Titel beschreiben“ [42] einen Quart-Band von Vitruvs **De architectura**. Das Buch kannte er längst, aber dieses Exemplar enthielt handschriftliche Anmerkungen von Johan Albertus Fabricius,[43] dem Schwiegervater von Reimarus. Offensichtlich galt diesen Notizen sein Interesse.

Sonst nutzte er eine Wolfenbütteler Vitruv-Handschrift oder schon vorher ein gedrucktes Exemplar, um über Grotesken und Harpyen (für den Abschnitt über das Häßliche im **Laokoon**-Traktat von Relevanz) Auszüge anzufertigen. Auch versuchte er Hinweise über Versfüße aus Vitruv als Stichworte für eigene Überlegungen zu benutzen, ebenso Anmerkungen zur Physiognomie.

Manchmal geht das Interesse etwas weiter. Der **71. Literaturbrief** (6. Dezember 1759) lässt erkennen, dass Lessing Martianus Capella[44] schätzte, dessen Thesen über die Säulenordnungen in der Architektur in Zweifel gekommen waren. Einmal erreicht ihn ein Brief von Mendelssohn, der auf François Blondels **Cours d’Architecture** (1675) hinweist und dessen Anmerkungen zur Schönheitslinie:

> Der Mann bestimmt die Gattung der Linie, nach welcher die Säulen verjüngt werden müßten. Allein die Grade der Krümmungen eben dieser Linien hat er nicht

[41] Vgl. LM 15, 3537.
[42] Vgl. LM 15, 59.
[43] Vgl. LM 12, 69.
[44] Marianus Capellus, ein Schriftsteller des 5. Jh. n. Chr.), dessen Werk **De nuptiis Philologiae et Mercurii**, eine Art Enzyklopädie über die sieben freien Künste großen Einfluss hatte.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

> festgesetzt. […] Seine Erfindung ist dem Baumeister nützlicher, als dem Weltweisen.[45]

So kommentiert der Berliner Freund. Damit wird auch klar, dass es sich zwischen Mendelssohn und Lessing nicht um einen Austausch über die Architektur handelte, sondern um einen Versuch, auch über die Architekturtheorie zu einer umfassenden Ästhetik zu gelangen. Zu einem solchen Zweck wird auch eine Schrift von Leibnitz (‚Von den ewigen Strafen') herangezogen, und die Bemerkung referiert: „comme une belle musique, ou bien une bonne architecture contente les esprits bienfaits."[46]

Etwas weiter geht die Aufmerksamkeit bei den Werken von Claude Perrault (1613 – 1699),[47] dem Architekturtheoretiker, Übersetzer von Vitruv ins Französische und Baumeister von Ludwig XIV. Lessing hält in den **Collectaneen** fest:

> Er hat die Baukunst nicht bloß als ein Gelehrter verstanden, sondern sie auch wirklich getrieben. Außer dem Louvre, ist von ihm auch das Observatorium zu Paris, in der Vorstadt St. Jacques.[48]

Gleiches Lob gilt nicht dem Architekten des barocken Rom, Giovanni Lorenzo Bernini (1598 – 1680), von dem es heißt:

> Vor dem Raphael waren alle Figuren gleichsam schwindsüchtig: durch Bernini wurden sie wassersüchtig. (Winckelmann, Empf. Des Sch. S. 11) Aus diesem Grunde, weil die Baukunst viel leichter als die Bildhauerei, konnte Bernini ohne Gefühl des menschlichen Schönen, ein großer Baumeister sein, welches Lob derselbe in der Bildhauerei nicht verdient.[49]

Was die italienische Architektur angeht, hat Lessing entschiedene Ansichten. In den *Collectaneen* notiert er unter dem Stichwort *Florenz*:

> In Florenz ist die schöne Baukunst sehr selten, so daß nur ein einziges kleines Haus schön heißen kann, welches auch die Florentiner als ein Wahrzeichen weisen: eben dieses kann man von Neapel sagen. Venedig aber übertrift diese

[45] Moses Mendelssohn an Gotthold Ephraim Lessing, 17. Februar 1780. Gotthold Ephraim Lessing (1987): **Werke und Briefe.** Bd. 11/1. Frankfurt am Main: Bibliothek Deutscher Klassiker, 274.
[46] LM 11, 472.
[47] Vgl. LM 15, 338.
[48] LM 15, 280, 338.
[49] LM 15, 224. Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680), römischer Baumeister.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

beiden Städte durch verschiedne Palläste am großen Kanal, welche von Palladio aufgeführet sind. Wink. Empf. des Schönen S. 23).[50]

Aus derselben Quelle ist auch eine andere markante Bewertung gezogen:

St. Peter in Rom; das schönste Gebäude in der Welt. Von den Mängeln die Campbell[51] in seinem Brittanischen Vitruvius daran finden will, siehe Winckelmann. Gegen Winckelmams Vertheidigung möchte ich aber wohl fragen: ob Fehler, welche nothwendig entstehen müßen, nicht auch Fehler sind?[52]

Das Augenmerk auf die italienische und französische Architektur ist bei diesen Quellen erklärlich. Lessing hatte auf seiner italienischen Reise eben solche Werke konsultiert, etwa Volkmanns **Historisch-kritische Nachrichten**,[53] die er manchmal korrigiert und das Werk **De re aedificatorim** (1452) von Leo Baptist Alberti.[54] Wenn er bisher meist aus Beschreibungen der Architekturbücher oder aus Kupferstichbeilagen seine Schlüsse zog, so wird in den Reise-Notizen (sehr) gelegentlich ein spontanes Urteil vor den Bauten formuliert, wie zum Beispiel in Turin am 29. August 1775:

Von der Architektur zu Turin: Das merkwürdigste ist von Don Philipp Juvara;[55] und dem P. Guarini,[56] welcher letztere mit Recht der Feind der graden Linie genannt zu werden verdient; seine Außenseiten sind geschlängelt, die Einfassung der Fenster grotesk, und selbst die Stufen der Treppen sind ein Absatz konkav, und ein andrer konvex ausgeschnitten; man sehe nur den Palast des Prinzen von

[50] LM 15, 224.
[51] Colen Campbell (1676-1729), der schottische Architekt und Theoretiker: **Vitruvius Britannicus, or the British Architect** (3 Bde. 1715-1725) war ein Katalog englischer Bauten und Parkanlagen, richtete sich gegen barocke Exzesse und erklärte die britische Baukunst von der fremden unabhängig. Weithin eine Popularisierung von Neo-Palladianischer Architektur.
[52] LM 15, 342.
[53] Johann Jacob Volkmann (1770): **Historisch-kritische Nachrichten von Italien**. 3 Bde. Leipzig: Caspar Fritsch.
[54] Leo Baptist Alberti (1404-1472), italienischer Architekt der Frührenaissance.
[55] Don Filippo Juvarra (1685-1736) baute in Turin 179-1724 Kirchen und Paläste im Stil des Spätbarocks.
[56] Guarino Guarini (1624-1683) Jesuit und Architekt aus Modena, wirkte ab 1666 als Baumeister für das Haus Savoyen. Sein spätbarocker Stil verband sich mit üppiger Dekoration.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

> Carignan.[57] Die Kirche auf der Superga vom Juvara ist mir gegen ihre Höhe viel zu schmal vorgekommen; denn sie ist mit der Kuppel gewiß dreimal so hoch als im Diameter. Der dabei gebrauchte Marmor verwittert und börstet von außen so gewaltig, daß sie bald genötiget sein werden, neue Säulen unterzuziehn.[58]

Hier gibt die klassische Architektur das Modell vor, von am gesehenen Objekt nur die Abweichungen vermerkt werden. Eigenheiten und Erweiterungen des Barocks sind dies allemal, die „gerade Linie“ ist Lessings zentrales Thema, das schon im Gespräch mit Mendelssohn eine Rolle gespielt hatte.

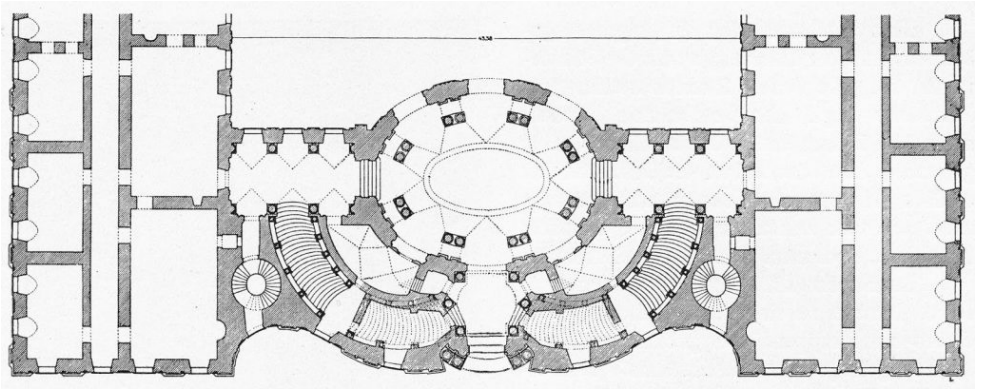


Abbildung 5: Guarino Guarini: Grundriss des Palazzo Carignano in Turin

[57] Palazzo Carignano (1679). Die elliptische Ziegel-Fassade mit ihren konkaven und konkaven Formen ist sonst nur in Kirchenbauten in der Nachfolge von Francesco Borromini bekannt.
[58] LM 16, 263.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)



Abbildung 6: Don Filippo Juvarra: Basilica di Superga in Turin

Es ist auffällig, dass deutsche Bauten in der Architektur-Diskussion bei Lessing kaum vorkommen. Man könnte sagen, er ist hier gedanklich ein Global Player, für den der eigene Schauplatz nur sehr bedingt den Maßstäben genügt. Auch der eigene Wirkungsort Wolfenbüttel, der berühmte Bibliotheksbau und seine markante Rotunde geraten nicht ins argumentative Blickfeld. Lessing schreibt in seiner ersten Zeit nur er sitze „auf meiner Burg in Wolfenbüttel“[59], aber nichts über deren – immerhin bemerkenswerte – Architektur, nichts über Fensterachsen, Säulengänge und Portale. Man könnte sagen: Lessing ignoriert die Wolfenbütteler Herrschaftsbauten als Akte der Baukunst, benennt sie nur mit ihrer Funktion: Burg und Bibliothek, anderen Lessing-Orten in Deutschland durchaus vergleichbar.

Die Architektur des Mittelalters

Die Wiederentdeckung der Gotik in Deutschland, die mit Goethes und Herders Straßburg-Aufenthalt und der Schrift **Von deutscher Art und Kunst** (1773) einen mächtigen Impuls erfahren hatte, mag auch Lessing

[59] Lessing an Eva König, 3. November 1771. LM 17, 405.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

tangiert haben. Er ist jedoch skeptisch. Während er der altdeutschen Malerei Qualität durchaus zubilligt, ist „ob aber auch die Deutschen Baumeister damals das Lob verdienten […] ist [für ihn] eine andere Frage.“ Die **Collectaneen** vermerken dies unter der Überschrift: *Alte deutsche Baukunst*. Hier wird ein Exzerpt aus der Inkunabel des Jakob Wimpfeling (1440-1528)[60] wiedergegeben, der sich bei seinem Lob auf die deutschen Verhältnisse auf Aeneas Silvius stützt und in lateinischer Sprache formuliert, dass die Germanen in der Mathematik und der Architektur alle Völker überragen. Lessing zweifelt daran:

> Wenn nur aber, wie ich fürchte die Worte des Aeneas Sylvius nicht auch diese Auslegung leiden, daß man die Gebäude der Deutschen eher bewundern als loben könne. Und es wäre auch gerade, was sich von der damals üblichen Gothischen Bauart sehr eigentlich sagen ließ. Ungeheure Massen von Stein, ohne Geschmack, oder wenigstens in einem sehr kleinen Geschmacke aufgethürmt.[61]

Die Beunruhigung des Ästhetikers ist zu spüren. Die schiere Größe des Baus, der Mangel an Proportionen und Gliederungsweisen, sowie die Unmöglichkeit, approbierte Kriterien auf ihn anzuwenden stehen für das Unbehagen. Der „kleine Geschmack“ ist nicht der der Gelehrten, sondern der der noch weithin aus der Wissenschaft ausgegrenzten Argumentationsweisen und Standpunkte. An anderen Stellen nennt Lessing dies den „gothischen Geschmack“[62], den er auch als altmodisch, verschnörkelst und stillos ansieht. Aus der Zeit eben dieses Geschmacks ist seine einzige eingehendere Beschäftigung mit einem mittelalterlichen Bauwerk zu nennen, dem Kreuzgang des württembergischen Klosters Hirsau (Hirschau). Er hat das Werk nie gesehen, aber es war Bestandteil, seiner Bücherwelt. In fast unübersehbarer Zahl von Referaten und Exzerpten versucht er die These zu begründen, dass die (seit 1692 zerstörten) bunten Glasfenster mit 40 Holzschnitten einer *Biblia Pauperum* in Bildprogramm und Struktur übereinstimmen. Seine ausführliche Darstellung des Klosters referiert die Baulichkeiten aus der Literatur ohne eine eigene Stellungnahme zur Architektur. Das zeigt letztlich nur sein recht oberflächliches Verständnis (und Interesse) an der vorreformatorischen Mönchskultur. „Ganz schlecht müssen diese Gemälde nicht gewesen sein“, gesteht er einmal zu, ein andermal spekuliert er über die Bilder im Refektorium:

---

[60] **Epitoma rerum Germanicarum**. 1505. LM 15, 508.
[61] LM 15, 508.
[62] Lessing. In: **Berlinische privilegierte Zeitung**. 98. Stück (17. August 1751) LM 4, 345.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

> Die Gemälde waren aber nicht in den Fenstern, sondern auf den Wänden. Denn wo man volles Licht brauchte, bemalte man in den Klöstern die Fenster nicht, welches nur da geschah, wo ein gemäßigtes und mehr gebrochnes Licht den heiligen Schauder des Orts vermehren sollte; wie vornehmlich in den Kreuzgängen.[63]

Schnell wechselt die Darstellung über zu den inzwischen verblichenen Schätzen der Klosterbibliothek von Hirsau, die er ausführlich bibliographisch beschreibt. Auch hier wird erkennbar: Lessing hat weder ein besonderes Interesse an mittelalterlicher Architektur[64] noch besitzt er Enthusiasmus und Kenntnisse, die ihm einen entsprechenden Zugang ermöglicht hätten. Ihm blieb das philologisch-historische Repertoire zur Beschreibung, und es genügt ihm, wie er erkennen lässt:

> Um mir von dem Kreuzgange des Klosters, in welchem sich jene Fenstergemälde fanden, keine falsche Vorstellung zu machen, lag mir daran, von dem Gebäude desselben überhaupt einigen Begriff zu machen.[65]

Der Begriff des Gebäudes sind seine Größe, seine Materialität und seine Funktion. Es ist kein ästhetischer Begriff. Auch wenn er sich im Falle Hirsau aller Urteile über die gotische Baukunst enthält, ist doch erkennbar, dass sein Instrumentarium ein anderes ist.
Lessing wird man kaum als Referenz für eine Wertschätzung der mittelalterlichen Architektur heranziehen können. Seine Prinzipien der Architekturanalyse, aber auch sein persönlicher Blick gingen in eine andere Richtung: Die Linie, die er selbst von den Theorien und Bauten der klassischen Antike bis in seine Gegenwart zog.

Poesie am Bau

Die Verbindung von Architektur und Literatur wurde für Lessing nur einmal auf eine echte Probe gestellt, als er – inzwischen in Wolfenbüttel – aus Breslau eine Anfrage (8. Dezember 1773) erhielt, die ihn an seine für die Bürgerschaft segensreiche und offensichtlich unvergessene Tätigkeit erinnerte. Der Vorsteher der Breslauer Kaufmannschaft, Thomas Thomson

[63] LM 12, 60-61.
[64] Auch wenn er versucht, über die Beschreibungen der Gebäude sich über ihre Funktion zu vergewissern. Vgl. dazu Michel Henri Kowalewicz (2003): **Lessing et la culture du Moyen Age**. Hildesheim: Weidmann, 190-201.
[65] LM 12. 55.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

fragte 1773 bei ihm an und erbat eine kurze lateinische Inschrift für das neu erbaute Schützenhaus auf dem Zwinger beim Schweidnitzschen Tor. Die Begründung ist eine doppelte: Der Absender schrieb: „So wäre der Zwinger-Platz am Schweidnitzischen Thore, allwo die Kauffleute ihr Lustschießen gehabt haben, verlohren gegangen,[66] wenn Sie, auf meine Bitte sich unsrer nicht angenommen hätten, daß durch Sie, der Plaz und die Mauer um ein geringes Quantum uns eigenthümlich geblieben ist.“[67]

Man hat inzwischen gehandelt und dort „das schönste Schießhaus in ganz Deutschland“ in massiver Mauer erstellt, das über dem Haupteingang eine Inschrift benötige, die Lessing „in alter gutten lateinischer Sprache“ formulieren solle.[68]

Der Kaufmann Thomson legt einige Entwürfe bei und verweist auf den Wolfenbütteler Senator Barnickel, der den Neubau in Breslau gesehen habe und Lessing am besten einen Beschreibung davon geben könnte.[69] Dieser Gewährsmann war bisher in der Lessingforschung ein bloßer Name, über den keine Nachrichten vorlagen. Wie die Archivalien des Niedersächsischen Staatsarchivs zeigen,[70] handelt es sich hier um den Fabrikanten von Gold- und Silberborten und Stadtkämmerer Johann Christian Barnickel (1710 – 1786) der im Großen Zimmerhof (heute Nr. 24) sein Haus hatte.

Diese Episode ist insofern von Belang, als Thomson bei seiner Breslauer Anfrage auf ein Berliner Beispiel verwies, die Inschrift auf dem Invaliden Haus, die besonders vortrefflich die Bestimmung des Bauwerks angebe. Nicht zufällig hatte Moses Mendelssohn schon in den **Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften** (1757 niemals) dieses Beispiel vorgeführt:

> Die Inschriften dienen auch als ein Mittel die Poesie mit der Baukunst zu vereinigen. Sie erklären den Endzweck und die Bestimmung eines Gebäudes, die man durch die äußerliche Einrichtung desselben nicht erkennen kann. Das berlinische Invaliedenhaus führet die schöne und nachdrückliche Inschrift: LAESO. ET. INVICTO. MILITI: Diese drey Worte erklären die Bestimmung des Gebäudes, und sind zugleich eine Lobrede auf die Gesinnung des hohen Stifters,

[66] Der ‚Zwinger‘, das alte Schützenhaus, war 1760 war bei der österreichischen Belagerung 1760 zerstört worden. Der 1768 begonnene Neubau wurde erst 1770 eingeweiht.
[67] LM 20, 290.
[68] Ebd.
[69] Vgl. auch die Beschreibung bei Jerzy Krzyszof Kos (o. J.): **Carl Gotthard Langhans 1732-1808. Architekt z Kamiennej Góry.**
[70] Juristische Klagen, Geldforderungen (Staatsarchiv Wolfenbüttel).

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

der den „verwundeten und unbesiegten Streiter“ den Rest seiner Tage in Ruhe und Gemächlichkeit zubringen lassen will.[71]

Der Verweis der Kaufleute auf dieses Berliner Gebäude war nicht von ungefähr, denn sein Architekt war Carl Gotthard Langhans, der schlesische Landbaumeister aus Breslau.[72] Sicherlich war Lessing diese Meinung Mendelssohns gegenwärtig, und er verfasste für das Gebäude[73] am Breslauer Zwinger die Inschrift: „Mercurio telis certanti MDCCLXX“, die am versprochenen Ort angebracht wurde (1781).[74]

Architektur als literarische Zeichen

Ist Lessings *große Distanz* zur Architektur des deutschen Mittelalters deutlich erkennbar, so ist die allgemeine Reserve der Baukunst gegenüber nicht so klar. Der Schriftsteller verwendet in seinem Werk immer wieder Begriffe aus diesem Bereich, vor allem: Säule, Portal, Palast.

Der Termins Säule ist durch die Diskussion der Säulenordnungen in der Architekturtheorie seit Vitruv dominiert, eine Diskussion, die Lessing kannte. Bei ihm ist Säule spezifisch gebraucht, nämlich als solitäres Kunstwerk (mit Inschrift) oder als Teil einer Skulptur, d.h. von der Architektur losgelöst und der Bildhauerkunst zugeordnet. Säulen sind damit Requisiten, die den Figuren den nötigen Halt verleihen. Im *Laokoon*-Traktat

---

[71] Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 213.

[72] Das Gebäude wurde 1891 abgebrochen.

[73] Vgl. zur Geschichte des Baus Roland Gehrke (2009): **Landtag und Öffentlichkeit. Provinzialständischer Parlamentarismus in Schlesien 1825-1845**. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 134-135, Jerzy Krzyszof Kos: **Carl Gotthard Langhans**, 87, 104-105 (Beschreibung des Gebäudes), Walther Th. Hinrichs (1909): **Carl Gotthard Langhans. Ein schlesischer Baumeister 1733-1808**. Straßburg: Heitz, 18-19, Julius Neugebauer (1876): *Der Zwinger und die kaufmännische Zwingerschützenbrüderschaft.* In: **Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens**. Bd. 13 Beilage, 73.

[74] Vgl. die Zweifel an der Zuschreibung bei Erich Schmidt (1897): *Lessing.* In: **Jahresberichte für deutsche Litteraturgeschichte**. Bd. 5 (für das Jahr 1894), IV,6 und Wolfhart Unte (1984): *Richard Foerster (1843-1922). Sein wissenschaftliches Werk in der klassischen Altertumswissenschaft, Kunstgeschichte und Kulturgeschichte Schlesiens*. In: **Jahrbuch der schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.** Bd. 25, 265 sowie der Kommentar Gotthold Ephraim Lessing (1988): **Werke und Briefe**. Herausgegeben von Wilfried Barner. Bd. 11/2. Frankfurt am Main: Verlag Deutscher Klassiker, 1052. Alte Fotografien zeigen zwar einen Schmuckgiebel mit einem Vogel, der ein Gewehr hält, aber das darunter liegende Feld weist keine Inschrift auf, sondern ist mit einer Reihe von senkrechten Pfosten verdeckt.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

ist diese Verwendung naheliegend und häufig.[75] Manchmal ist Säule auch die *columna* der Buchdruckerkunst, die Spalte im Drucksatz. Nur selten aber als *corinthische Säule* im Sinne der Architekturtheorie.

Der Palast als Bauform ist durchaus spezifisch gebraucht. Für Lessing ist es der Schauplatz der antiken Königsdramen (z.B. Agamemnons Theben), auch der Palast des Sultans in Pierre Corneilles **Zaïre**-Tragödie, aber auch die adligen Residenz in London, Paris, Rom und Wien. Die Bauform steht nicht unangefochten da, wie aus einem Dialog im bürgerlichen Trauerspiel **Miss Sara Sampson** zeigt, in dem Lady Marwood einen auffälligen Gegensatz initiiert, indem sie von eine Gegenüberstellung macht von „einem Frauenzimmer voll des zärtlichsten Gefühls, welches eine Hütte einem Palast würde vorgezogen haben, wenn sie in jener mit einer geliebten und in dieser einer gleichgültigen Person hätte leben sollen." (IV,8). Wir erkennen die seit der Revolution so berühmt gewordene Polarisierung von Hütte und Palast, Bauformen, die noch mit Gefühl und Etikette versehen werden und natürlich auch mit entgegengesetzten sozialen Rängen. Wir sind an einer Schwelle, wo der Architekturbegriff des Palasts als parabolische Form in die Literatur und Philosophie hinüberwächst und so ein Element der Fabel und Parabel wird. Lessing griff in seinen *Literaturbriefen* ein prägnantes Beispiel auf[76], das er zitierte:

> Der Palast[77] des Prinzen Eugens.
> Man redete in einer Gesellschaft von dem Pallaste des Prinzen Eugens, der in dem Preußischen Überfall sollte niedergerissen werden. Man war sehr bemüht sein Ebenmaaß, seine Abtheilungen und ganze Form zu untersuchen. Ein Mensch, der große Reisen gethan hatte, schwieg lange stille, endlich fieng er an: Dieser Pallast ist mir so gut bekannt, als irgend jemandem. Ich war in Wien als er gebauet ward, und ich habe das Glük ein Stükgen von dem Marmor zu besizen, woraus er bebauet ist. Zugleich zog er das Stükgen aus der Tasche, und betheurete, daß ers von dem Marmor heruntergeschlagen hätte, von welchem der Pallast erbauten worden.[78]

[75] Er bringt als Beispiel den Traum des Kaisers Konstantin mit dem Bild des Kreuzes, das als Vorbild für die Architektur der christlichen Kirchenbauten gedient habe.
[76] Zitiert im 127. Literaturbrief (Beschluss, 25. September 1760), LM 8, 275.
[77] Vermutlich handelte es sich um das Winterpalais in der Wiener Altstadt, das der Baumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) mit sieben Achsen entworfen hatte. Es war der bedeutendste Barockbau der Stadt.
[78] [Johann Jakob Bodmer] (1763): **Neue Critische Briefe**. Neue Auflage Zürich: Orell, Geßner und Comp., 187.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Diese Fabel ist die Beantwortung einer Aufgabe, die dem Verfasser Bodmer gestellt worden war:

> Als man das Gedicht auf den Messias lobete, und eine sich rühmte er kennete es sehr wol, es wäre in Hexametern verfasset, und er hätte den Vers aus demselben behalten: ‚Also versammelten sich die Fürsten der Hölle zu Satan.'[79]

Lessing verfolgte den inhaltlichen Aspekt dieser Fabel nicht weiter.

Mendelssohn mag in Lessings Kontext[80] eine wichtige Unterscheidung der Künste geliefert haben, die auch die Architektur betrraf.. In den **Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften** (1757) teilt er die Künste nach dem Charakter ihrer Zeichen ein: und legt fest: „Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist."[81] „Hingegen werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur mit der Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind"[82] (Sprache, Buchstaben, Hieroglyphen, Allegorien). Die Dichtkunst zählt hier zu den willkürlichen Zeichen, Malerei, Bildhauerkunst, Musik, Tanz und Baukunst zu den natürlichen Zeichen. In der Baukunst sind dies vor allem die durch Linien und Ordnung, die einzelnen Architekturelemente. Mendelssohn führt verschiedene Beispiele an, die Grenzfälle sind, z. B. dass der einstige Tempel der Tugend nur einen einzigen Eingang habe, „um dadurch anzudeuten, daß man durch keine Nebenwege zur Tugend gelangen könne."[83] Er referiert auch das von Plutarch[84] berichtete Beispiel, daß man in Rom nur durch den Tempel der Tugend zu dem Tempel der Ehre gelangen konnte.[85]. Für ihn ist dies „ein untrügliches Kennzeichen, daß der Einfall mehr zur Dichtkunst als zur Baukunst gehöret."[86] Das Bauwerk dient damit als Allegorie, eine Verwendung, der Mendelssohn skeptisch

---

[79] [Johann Jakob Bodmer] (1763): **Neue Critische Briefe**, 194.
[80] Vgl. dazu Hugh Barr Nisbet (2008): **Lessing,** 426.
[81] Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 199.
[82] Ebd.
[83] Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 206.
[84] Plutarch (um 45-um 125 n. Chr.), griechischer Schriftsteller in seiner Parallelbiografie zu Marcellus, 28.
[85] ‚Aedes Honoris et Virtutis' an der Via Appia in Rom. Der Doppeltempel wurde im 4. Jh. n. Chr. geschlossen.
[86] Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 207.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

gegenübersteht, denn „der Erfolg scheinet nicht sehr glücklich gewesen zu sein.“[87]

Kompliziert wird der Fall, wenn Architektur nicht nur beschrieben wird, sondern die Elemente (Zeichen) der Baukunst Gegenstand der Dichtung werden. Die Architektur wechselt dann den Status. Das formale Zeichen (Begriff, Buchstabe) bleibt bestehen, aber der gewohnte natürliche Charakter des Zeichens erhält zusätzlich einen arbiträren Charakter, der die Eigenschaft der Dichtung ausmacht. Aus der natürlichen Vorstellung eines Palasts wird somit eine willkürliche (dichterische) Palast-Vorstellung, deren Bezug zur Realität (Natur) durchaus variabel sein kann.

In seiner Schrift **Duplik** (1778) führte Lessing das Verfahren am Beispiel des Tempels der Diana in Ephesus vor, das nach unterschiedlicher Aussage antiker Autoren auf einem unsicheren Kohlefeld gegründet sei. Lessing greift die Befürchtungen der Fachleute auf, die um die Stabilität des Baus fürchten und wird emphatisch:

> Vergieb es mir, lieber Baumeister, dass ich von diesem nichts weiter wissen mag, als daß es gut und fest seyn muß. Denn es trägt, und trägt so lange. Ist noch keine Mauer, keine Säule, keine Thüre, kein Fenster aus seinem rechten Winkel gewichen: so ist dieser rechte Winkel freylich ein augenscheinlicher Beweis von dem unwandelbaren Grund: aber er ist doch darum nicht die Schönheit des Ganzen. An dieser, an dieser will ich meine Betrachtungen weiden; in dieser will ich dich preisen, lieber Baumeister! Preisen; auch wenn es möglich wäre, daß die ganze schöne Masse gar keinen Grund hätte, oder doch nur auf lauter Seiffenblasen ruhete.

Er fügt hinzu:

> noch will ich […] mich im geringsten abhalten lassen, den Bau selbst nach den eingestandenen Regeln einer guten Architektur zu prüfen. [88]

Lessing trennt also hier deutlich zwischen der technischen und der ästhetischen Seite des Bauens. Nur letztere sieht er als ein Gebiet an, dem er sich zuwenden will, nicht der Frage des Untergrunds, der Baugerüste und der Baurechnungen. Diese, einen Statiker wenig befriedigende Argumentation, ist eine ganz von der Baukunst abgehobene, sie zielt – Lessing geht im Anschluss darauf ausführlich ein – auf die Religion, die der Anlass für seine *Duplik* gewesen ist.

[87] Ebd., 207.
[88] LM 13, 30-31.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Ein vergleichbares, weiter ausgearbeitetes architektonisches Modell setzt er an die Spitze seiner Schrift gegen den Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze. Diesmal ist es eine Palast-Parabel. Auch hier geht es um den Streit der Fachleute über die richtigen Grundrisse und ihre Interpretation. Demgegenüber beharrt der Erzähler der Parabel auf dem Bau und seiner Funktion des Königs-Palasts, der „von ganz unermeßlichem Umfange, von ganz besonderer Architektur“ ist. Dabei stand dieses Regierungsgebäude in Widerspruch zu allen „angenommen Regeln“, gefiel aber vor allem durch „Einfalt und Größe“ durch die Verachtung von „Reichtum und Schmuck“. Es entsprach der Funktion durch „Dauer und Bequemlichkeit“, „Reinlichkeit“ und „Vollständigkeit“, alles nach den Regeln Vitruvs. Der Baumeister hatte das Äußere recht unverständlich gehalten, denn die Fassaden waren mit vielen, unregelmäßig geformten und angeordneten Fenstern und Türen, auch Toren von unterschiedlicher Größe angelegt. Für die „Kenner von Architektur“ galt dies als Beleidigung. Ein weiterer Kritikpunkt war, dass die bestimmenden, den Besuchsverkehr bündelnden großen Portale auf jeder Palastseite fehlten. Stattdessen führten viele und kleine Türen die Besucher direkt zu ihrem Ziel in dem Gebäude, das durch Deckenlicht – eine unerhörte Neuerung – im Inneren unvermutet hell war. Es ist hier weniger an eine Palast der Renaissance oder des absolutistischen Zeitalters zu denken als an ein reines Verwaltungs- oder Kontorgebäude. Solche Bauten waren im Josephinischen Wien durchaus stilbildend.[89]

Natürlich ist Lessings Palast-Parabel der Einstieg in eine, vielmehr die Fortführung, einer Religionsdebatte, dann auch in die Geistessituation der Aufklärung, für die die Baukunst ihre definierten (natürlichen) Elemente als Metaphern (d.h. als arbiträre Zeichen) zur Verfügung stellen musste.

Proportionierung des Gebäudes, Symmetrie als Einklang der der Teile, und Angemessenheit des Dekorums an den Zweck sind die Vorgaben von Vitruv, die der Kenner der Architektur zur Beurteilung heranzieht. Lessing fügt noch zwei weitere Kriterien hinzu: die Funktionalität der Teile und die Lichtführung für die Innenräume. Ihnen gibt er absoluten Vorrang vor Vitruvs Kategorien. Das gibt dem gedachten Gebäude sowohl ein modernes rationales Gefüge, zerlegt dabei aber die klassischen Formen und gerät in die Nähe der dekonstruktivistischen Architektur-Strömungen.

[89] Vgl. Lessings Besuch in Wien 1775.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Lessings Interpreten blieben nicht dabei stehen, die Architekturelemente als Teil einer Religions-[90] oder Aufklärungsdebatte,[91] d.h. der Debatte des 18. Jahrhunderts zu sehen. Theodor W. Adorno weitete Lessings Palast-Konstruktion bis in die Nähe von Franz Kafkas Schloss hin aus,[92] spätere Interpreten sahen in den Merkmalen des Baus Elemente der megalomanen, undurchschaubaren Industrie-Architektur des 20. Jahrhunderts.[93] Das heißt: Lessings Palast-Parabel wurde in den Bereich der natürlichen Zeichen, der Realität des Bauens, zurückgespiegelt.[94] In diesem Licht können wir Lessings Metaphorik des Bauens durchaus auf konkrete Architekturforderungen zurückführen und müssen sie nicht nur als verkappte Religionsdebatte hinnehmen.

Es wird aber auch sichtbar, dass Lessing in der Betrachtung der Architektur vom Bereich der natürlichen Zeichen in den der arbiträren Zeichen (d.h. von den Formen der Baukunst in die literarische Gestaltung) darauf verzichtet, den Zeichen einheitliche Definitionen und vor allem Wertungen zu unterlegen. Beim *Tempel* von Ephesus fällt auf, dass er Mechanisches und Statisches (im Untergrund) ganz vernachlässigt wissen wollte und nur die Ästhetik des sichtbaren Baus würdigte. Bei der *Palast*-Parabel wird genau dieses zur Nebensache erklärt: Verwirrung, Unübersichtlichkeit und Disproportionen der Ansicht spielen keine Rolle mehr. So fällt auf, dass Lessing im Bereich der Literatur für die Architektur kein in sich stimmiges und verbindliches System der Beurteilung vorführt. Für Lessing ist hier wichtiger, sich für ad-hoc-Situationen Argumente zurechtzulegen, die in anderen Kontexten und Diskursen von ihm wieder außer Kraft gesetzt werden. Für Nachgeborene ist dies ein Problem, wenn sie bei Lessing im Bereich der Architektur als natürliche und willkürliche Zeichensysteme eine einheitliche Theorie zu erkennen versuchen. Dass er

---

[90] Vgl. Karol Sauerland (1993): *Lessings ‚Palast-Parabel – ein literarisches Kleinode, das über das Streitobjekt hinauswuchs.* In: Wolfram Mauser, Günter Saße (Hg.): **Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings.** Freiburg im Breisgau: Max Niemayer Verlag, 457.

[91] Vgl. Stefan Matuschek (1997): *Undogmatische Anschauung. Diderots Tempel- und Lessings Palast-Parabel.* In: **Lessing Yearbook / Jahrbuch**. 29, 31-32.

[92] Vgl. Theodor W. Adorno (1977): *Aufzeichnungen zu Kafka.* In: Theodor W. Adorno: **Gesammelte Schriften.** Bd. 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 280-283.

[93] Vgl. Helmut Göbel (1971): **Bild und Sprache bei Lessing.** München: Wilhelm Fink Verlag, 219.

[94] Vgl. zuletzt Renate Stauf (2010): *Auf dem Olymp. Gotthold Ephraim Lessing und Friedrich Schlegel im Gespräch über die Postmoderne.* In: Andrea Hübener, Jörg Paulus, Renate Stauf (Hg.): **Umstrittene Postmoderne. Lektüren.** Heidelberg: Winter, 12-15.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

dies nicht anbietet, vielleicht nicht anbieten will, macht ihn – zumindest in den Augen Adornos – zu einem Modernen Denker und Schriftsteller, nur eine Handbreit von Kafka entfernt. Und, wie weit ist Kafka von uns entfernt, müssen wir uns fragen?

Lessings Appell

Was bedeutet Lessings Sicht der Architektur für die Gegenwart? Zunächst die Erkenntnis, dass er mit Themen der Architektur ganz unterschiedlich vorgeht:

- Lessings Architektur auf der Bühne entsprach durchaus den Konventionen seiner Zeit. Hier war er wenig innovativ, wollte es auch nicht sein. Denn das Bühnenbild sah er nicht als Aufgabe des Dramatikers an.
- In der Ästhetik setzte Moses Mendelssohn sich für eine neue und höhere Bewertung der Architektur im Rahmen der Künste ein. Lessing hat diese Debatte verfolgt, aber keine eigene Argumentation entwickelt, da sein Augenmerk v.a. den Plastik, Malerei und vor allem der Dichtkunst galt.
- Lessing kannte und benützte die Architekturtheorien von Vitruv über Perrault bis Leonhard Sturm, zog sie aber stets nur in Aspekten heran, die für seine Poetik von Belang waren.
- Lessings Sicht auf die italienische Architektur ist sehr selektiv. Seine Wahrnehmung orientiert sich an den klassischen Kriterien der Proportionen und der Linien in ihrer Wirkung auf den Betrachter.
- Lessing hatte eine deutliche Reserve gegenüber der altdeutschen mittelalterlichen Architektur. Gotik, wir können auch vermuten: das Fachwerk, konnte ihn kaum beeindruckten – ganz im Gegensatz zu den Stürmern und Drängern.
- Die Architektur lieferte mit wesentlichen Begriffen für Lessing ein Metaphernreservoir, das er für seine religionskritischen Betrachtungen verwenden konnte. Wie bei einer Reihe von Zeitgenossen war hier der Palast neben dem Tempel ein Mittel der Veranschaulichung seiner Argumente.

Wenn man von diesen Punkten aus ein Gebäude bei Lessing bestellen wollte, wäre sicher, es müsste ein großer Bau sein, gut proportioniert in den Einzelteilen, die Linien stimmig, die Säulen und

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Portale, aber auch Türen und Tore gut verteilt, keine konvexen oder konkaven Wandelemente, ein abgestimmtes Dekor und eine knappe lateinische Inschrift, die Zweck und Bauherrn gleichermaßen bekannt gibt. Dazu eine ausreichende, natürliche Innenbeleuchtung und eine rationelle und funktionale Anordnung der Räume, die den Benutzern und ihren Geschäften entgegenkommt. Es ist keine Nachahmung des deutschen Mittelalters, vielmehr ein internationaler Stil, der seine Wurzeln in der antiken Baukunst, in der Vitruvischen Lehre, hat. Wenn man sich das vorstellen können, hat man ein echtes *Lessing-Palais*, ein Bauwerk in seinem Geist.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1977): *Aufzeichnungen zu Kafka.* In: Theodor W. Adorno: **Gesammelte Schriften**, Bd. 10.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 254 – 288.

Aristoteles Dichtkunst (1753) ins Deutsche übersetzt von Michael Conrad Curtius, Hannover: J. C. Richter.

Batteux, Charles (1746): **Les Beaux arts réduits à un même principe**, Paris: Durand.

Batteux, Charles / Schlegel, Johann Adolf (1751): **Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz**, Leipzig: Weidmann.

Bodmer, Johann Jakob (1763): **Neue Critische Briefe**, Neue Auflage, Zürich: Orell, Geßner und Comp.

Fick, Monika (^{3}2010): **Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung**, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler.

Gehrke, Roland (2009): **Landtag und Öffentlichkeit. Provinzialständischer Parlamentarismus in Schlesien 1825 – 1845**. Köln / Weimar / Wien: Böhlau.

Göbel, Helmut (1971): **Bild und Sprache bei Lessing.** München: Wilhelm Fink.

Goldmann, Nikolaus (1699): **Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst**, Braunschweig: Heinrich Keßler.

Hinrichs, Walther Th. (1909): **Carl Gotthard Langhans. Ein schlesischer Baumeister 1733–1808**, Straßburg: Heitz.

Kant, Immanuel (1913): **Gesammelte Schriften**. Bd. 5, Berlin: Georg Reimer.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Kowalewicz, Michel Henri (2003): **Lessing et la culture du Moyen Age**, Hildesheim: Weidmann.

Krzyszof Kos, Jerzy (o. J.): **Carl Gotthard Langhans 1732 – 1808. Architekt z Kamiennej Góry.**

Košenina, Alexander (2014): *Bühnen-Bilder. Von den Grenzen der Malerei und Dramaturgie bei Lessing*. In: **Lessing Yearbook / Jahrbuch** 41, 161 – 174.

Kruft, Hanno-Walter (1991): **Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart**. Studienausgabe. 3., durchgesehene und ergänzte Auflage, München: C. H. Beck.

Lessing, Gotthold Ephraim (2010): ***Dramaturgie de Hambourg.*** Traduction intégrale, augmentée des paralipomènes, d'une chronologie et d témoignages d'époque avec introduction, notes et commentaire par Jean-Marie Valentin, Paris: Klincksieck.

Lessing, Gotthold Ephraim (1766): **Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie**, Berlin: Christian Friedrich Voß.

Lessing, Gotthold Ephraim (1886 – 1924): **Sämtliche Schriften.** Hrsg. von Karl Lachmann. 23 Bände. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Ausgabe, besorgt durch Franz Muncker, Stuttgart / Leipzig / Berlin: Göschen (= LM).

Lessing, Gotthold Ephraim (1990): **Werke und Briefe**. Herausgegeben von Wilfried Barner, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Matuschek, Stefan (1997): *Undogmatische Anschauung. Diderots Tempel- und Lessings Palast-Parabel.* In: **Lessing Yearbook / Jahrbuch**. 29, 31–55.

Mendelssohn, Moses (2006): **Ästhetische Schriften**. Hrsg. von Anne Pollok, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Mendelssohn, Moses (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I.** Bearbeitet von Fritz Bamberger, Berlin: Akademie Verlag.

Neugebauer, Julius (1876): „Der Zwinger und die kaufmännische Zwinger-schützenbrüderschaft". In: **Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens**. Bd. 13, Beilage, 72 – 74.

Nisbet, Hugh Barr (2008): **Lessing. Eine Biographie.** Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke, München: C. H. Beck.

Reed, Terence James (2009): **Mehr Licht in Deutschland. Eine kleine Geschichte der Aufklärung**, München: C. H. Beck.

Riedel, Friedrich Just (1767): **Theorie der schönen Künste und Wissenschaften**, Jena: Christian Heinrich Cuno.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Sauerland, Karol (1993): *Lessings ‚Palast-Parabel – ein literarisches Kleinode, das über das Streitobjekt hinauswuchs.* In: Wolfram Mauser / Günter Saße (Hrsg.): **Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings**, Freiburg im Breisgau: Max Niemayer Verlag, 457 – 461

Schmidt, Erich (1897): *Lessing.* In: **Jahresberichte für deutsche Litteraturgeschichte**. Bd. 5. IV 6.

Schmiesing, Ann (2006 / 2007): *Lessing and Chodowiecki.* In: **Lessing Yearbook** 37, 151–166.

Stauf, Renate (2010): *Auf dem Olymp. Gotthold Ephraim Lessing und Friedrich Schlegel im Gespräch über die Postmoderne.* In: Andrea Hübener / Jörg Paulus / Renate Stauf (Hrsg.): **Umstrittene Postmoderne. Lektüren**, Heidelberg: Winter, 3 – 21.

Stoullig, Edmond (1880): Comédie Française. In: **Les Annales Du Theatre Et de La Musique.** 6. Jg. 94.

Sturm, Leonhard Christoph: (1719) **Architectonische Reise-Anmerckungen**, Augsburg: Jeremias Wolffen.

Sulzer, Johann Georg (1771): **Allgemeine Theorie der schönen Künste.** Bd. 1, Leipzig: Weidmann, Reich.

Unte, Wolfhart (1984): *Richard Foerster (1843–1922). Sein wissenschaftliches Werk in der klassischen Altertumswissenschaft, Kunstgeschichte und Kulturgeschichte Schlesiens*. In: **Jahrbuch der schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.** Bd. 25, 263 – 272.

Volkmann, Johann Jacob (1770): **Historisch-kritische Nachrichten von Italien**. 3 Bde, Leipzig: Caspar Fritsch.

BDD-A33063 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)