Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 14 (1927)

Heft: 1

Artikel: Goethes italienische Reise : Festvortrag, gehalten am 29. Mai 1926 an der Jahresversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar

Autor: Wölfflin, Heinrich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86246

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

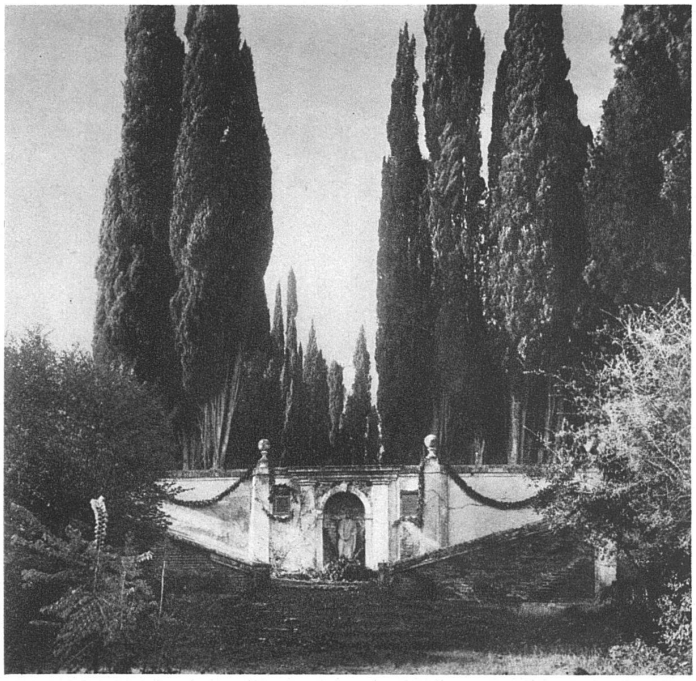
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



VILLA FALCONIERI IN FRASCATI

HEINRICH WÖLFFLIN

GOETHES ITALIENISCHE REISE

FESTVORTRAG, GEHALTEN AM 29. MAI 1926 AN DER JAHRESVERSAMMLUNG DER GOETHE-GESELLSCHAFT IN WEIMAR

Meine Damen und Herren!

Darf ich Sie zunächst auf einen Augenblick in den Palast der preussischen Gesandtschaft in Rom führen. Es ist das Jahr 1817. Gesandter ist Niebuhr, der römische Historiker, als Gäste sind geladen jene deutschen Künstler, die damals eben an den Josephsgeschichten der Casa Bartholdy malten (jetzt in Berlin) und damit eine neue Epoche der Malerei einzuleiten berufen schienen; an ihrer Spitze Peter Cornelius. Man kam zusammen, um gemeinsam zu lesen. Heute handelte es sich um eine literarische Novität: Goethes »Italienische Reise«. (Man erinnere sich, dass Goethe die Papiere seiner Reise erst lange nachher redigiert und zum Druck gebracht hat; er war fast siebzigjährig, als die zwei ersten Bücher erschienen, 1816/17, und er war über 80, als der Abschluss, der »Zweite römische Aufenthalt«, herauskam.) Kein Publikum der Welt konnte empfänglicher sein für diese Lektüre. Die alte Bewunderung für den Dichter verband sich hier mit dem gemeinsamen Interesse an Italien und dem grossen Thema der Kunst. Aber merkwürdig: die Wirkung blieb aus. Man fand sich enttäuscht. Gewisse schildernde Szenen wie der Schiffergesang in Venedig hatten zwar nicht verfehlt, einen tiefen Eindruck zu hinterlassen; aber dann nahm Cornelius das Wort, um zu sagen, wie tief es ihn bekümmere, dass Goethe Italien so gesehen habe, dass er so ganz und gar nicht das Ehrwürdige an sich habe heran-

kommen lassen, aber das Mittelmässige lobe. Entweder habe sein Herz nie geschlagen oder er habe es gewaltsam zugekniffen. Und alle jammerten über den Simson, der seine Locken im Weimarer Hofleben verloren habe.

Wir sind über diese Vorgänge genau unterrichtet. Niebuhr schreibt davon als von einer wichtigen Angelegenheit an Savigny. Man merkt, wie das Gespräch dann weiter ging. Es wird Goethe nachgerechnet, was er alles in Italien nicht gesehen hat: Giotto und die Fresken der Arenakapelle in Padua, die keuschen Primitiven der Frührenaissance in Venedig und Florenz usw. Es wird ihm vorgeworfen, dass er die Kunst überhaupt zu isoliert aufgefasst habe, zu formalistisch, und Niebuhr schliesst mit der Bemerkung, dass sich eben Kunst schlechterdings nicht trennen lasse von Religion und von den andern grossen geschichtlichen Mächten. Auch der wissenschaftlich Ungebildete, wie gerade die Gegenwart beweise, sei sich dieses Zusammenhangs bewusst.

Gedankengänge, wie sie dieser Kritik zugrunde liegen, waren in Deutschland nichts Neues. Seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts melden sie sich. Aber auch ausserhalb Deutschlands sind sie da. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass gleichzeitig mit Goethes »Italienischer Reise« in Frankreich Stendhals Geschichte der italienischen Malerei erschien. Stendhal gibt Goethe nichts nach an leidenschaftlicher Liebe für Italien und an verehrungsvoller Bewunderung der antiken Kunst, aber er fasst das Problem anders. Italienische Malerei ist ihm zunächst Malerei der Italiener, also eines fremden Volkes. Aus den besondern zeitlichen und lokalen Bedingungen muss man sie zu verstehen versuchen. Und was die Antike anbetrifft, so ist es wohl wahr, dass sie allen gefällt; aber was allen gefällt, kann keinem recht gefallen. In jedem Fall sei es lächerlich, im Norden mit griechischen Säulen bauen zu wollen. Wir sind keine Griechen, und unser Himmel ist nicht der südliche Himmel. Nun wird man Goethe schwerlich nachsagen können, dass er unempfindlich gewesen wäre für den Zusammenhang der Kunst mit Land und Leuten — wie oft spricht er davon! —, aber das ist gewiss: als er nach Italien ging, suchte er nicht das Lokal-Italienische, sondern »die grosse wahre Kunst«.

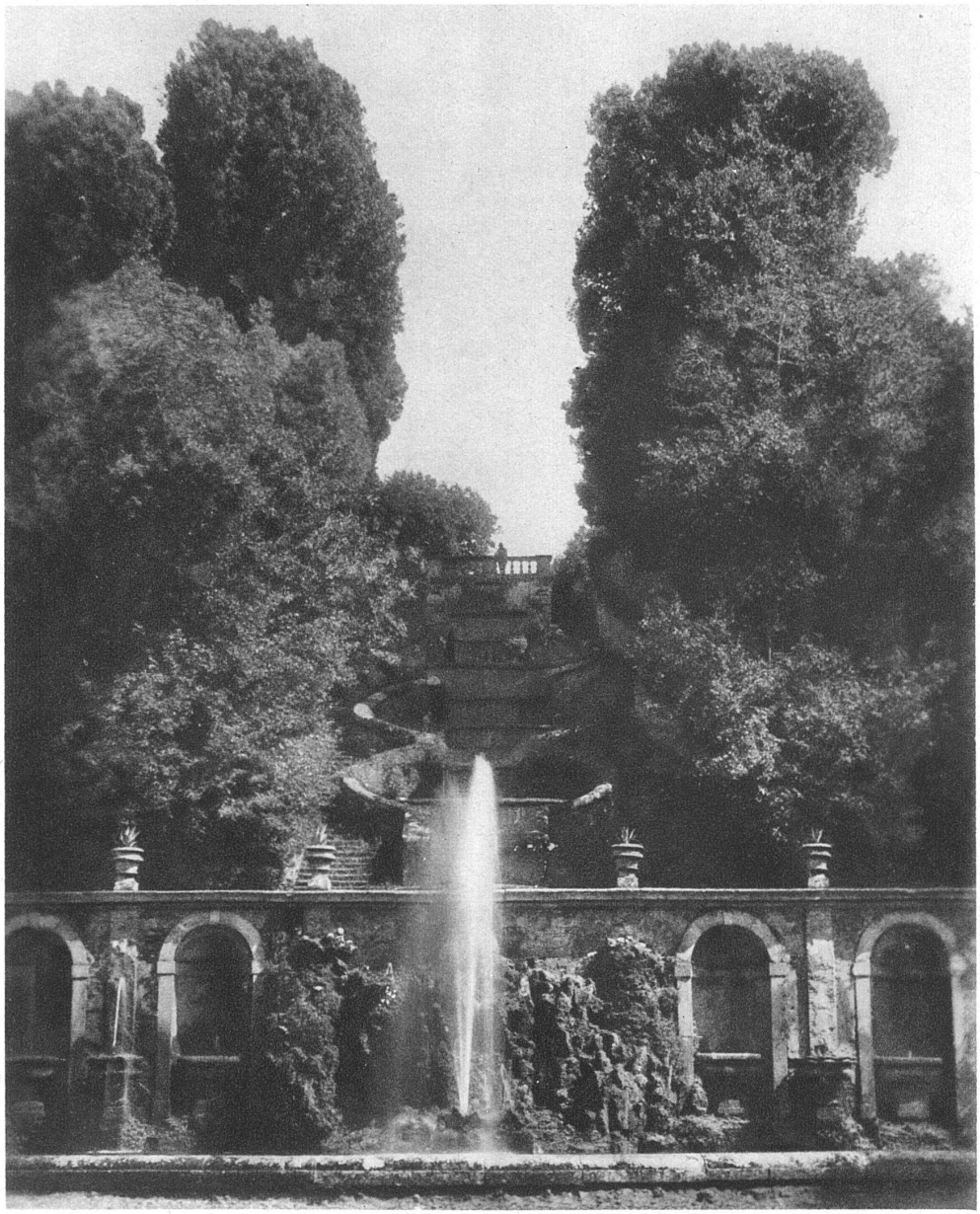
Von den Nazarenern aber und ihrer Vorliebe für das Primitive trennte ihn eine andere Auffassung von Wert und Würde des Menschen. Das grosse edle Dasein, das er ahnte, verlangte nach der reifen vollendeten Form, und das Unentwickelte, Unfreie konnte ihn nur als Durchgangsstudium interessieren.

Er war Historiker genug, um jede Erscheinung im Zusammenhang des Werdens aufzufassen und nicht als ein Vereinzeltes, und wenn es Niebuhr schien, es fehle ihm der Sinn für Kulturzusammenhänge, so wäre es wohl richtiger zu sagen, dass er die Aufmerksamkeit zuerst auf das Spezifische der bildenden Kunst gerichtet wissen wollte und dass er misstrauisch war gegen eine Kunst, die den Nachdruck auf Naturell und Gesinnung legte, wo doch erst die bildliche Gestaltungskraft, die Fähigkeit, in sinnlich bedeutsamen Formen sich auszusprechen, den Künstler ausmache. Aus Heinrich Meyers Abhandlung über die neudeutsche, religiös-patriotische Kunst, die mit der »Italienischen Reise« gleichzeitig gedruckt wurde, kann man gut ersehen, wie Goethe seinen Kritikern geantwortet haben würde, und der Mangel an unmittelbarem Verhältnis zur Natur ist ja gerade der Punkt, an dem die versprechendsten Begabungen damals scheiterten, freilich nicht nur bei den Neudeutschen.

Goethe spricht von dem Bildungsresultat seiner italienischen Reise in dem doppelten Sinn, dass es zwar eine völlige Wiedergeburt gewesen sei und dass niemand glauben solle, Rom bedeute nur eine Ergänzung und Ausfüllung eines Besitzes, den man schon mitbringe; andrerseits aber will es ihm vorkommen, er treffe überall nur auf Bestätigungen dessen, was er schon wusste, und das Schlusswort: in Rom habe ich mich selbst gefunden, heisst doch nichts anderes, als dass er sich seiner eigentlichen Natur bewusst geworden sei und von ihr Besitz ergriffen habe. Der römische Goethe aber ist für uns der klassische Goethe.

Versucht man nun, diese klassische Einstellung auf bestimmte Begriffe zu bringen, so muss man wohl anfangen mit dem Begriff des reinen Schauens, mit jenem Bedürfnis, die Welt rein und vollständig von der anschaulichen Seite her zu fassen. Nicht als ob die sinnliche Erfassung der Dinge mit dem Auge etwas Neues für Goethe bedeutet hätte; aber wenn er schon mit dem bestimmten Entschluss reist, sein Auge zu prüfen, ob es »licht, rein und hell« sei, so glaubt man eine wachsende Lust des Schauens in dem »formreichen« Italien zu beobachten. Er bemüht sich, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Er möchte unter Ausschaltung von allen Spielen der Phantasie »das Auge allein Licht sein lassen« und die Bilder der Welt »klar, ganz und lauter« in die Seele aufnehmen, wodurch der Geist von selber sich »reinigt und bestimmt«. Dieses reine Schauen, lange geübt, im Verlauf der Reise zur Vollkommenheit gebracht, gibt ihm eine beglückende »Klarheit und Ruhe«. Das Ich schweigt. Er hat sich gewöhnt, die Erscheinungen objektiv aufzufassen, nicht über die Dinge zu sprechen, sondern die Dinge selbst sprechen zu lassen.

Was Niebuhr tadelte, dass ihm auch eine Dogenprozession



VILLA LUDOVISI IN FRASCATI

in Venedig nichts als ein oberflächliches Schauspiel gewesen sei und dass die Imago alter Grösse ihn unberührt gelassen habe, geht gerade auf diese bewusste Entäusserung von allen Assoziationen zurück, auf den festen Willen, jetzt nur noch das zu sehn, was da ist, und nicht, was man sich allenfalls noch dazu denken könnte. Es ist dieselbe Selbstdisziplin, die ihn an historischen Stätten veranlasst, den geologischen und landschaftlichen Blick zu benutzen, um »Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken«.

Auf solche Art sind die erschöpfenden Schilderungen Neapels und das »Römische Carneval« möglich geworden.

Das Wichtige aber ist, dass ihm auch die höchste Poesie an diese einfache Sachlichkeit gebunden zu sein schien. Das Poetische bei Homer ist nicht das Imaginative, sondern das rein aufgefasste Wirkliche. Er ist gar nicht willkürlich in seinen Erfindungen, sondern gibt nur das Natürliche, dieses aber allerdings mit einer »Reinheit und Innigkeit, dass man erschrickt«.

Und nun wird es Goethe klar: darin liegt überhaupt der Unterschied zwischen den Alten und den Neueren: sie geben die blosse Existenz, wir gewöhnlich den Effekt; sie schildern das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich usw. Schon bei Mantegna am Anfang der Reise hatte er die »sichere Gegenwart« wohltätig empfunden, und er gibt ihm das Lob, dass ihm das »Effektklügelnde« fehle (ein Urteil, das auch ein Nazarener ausgesprochen haben könnte); später wird ihm diese Abwesenheit aller Effektrechnung zum allgemeinen Merkmal des Klassischen. Vollendete Kunst ist vollendete Sachlichkeit. Homer ist darin nicht anders als die antiken Bildhauer. Beide aber besassen neben der Kenntnis der Natur noch etwas anderes: den sicheren Begriff von dem, was sich darstellen lässt und wie es dargestellt werden muss. Und dies führt uns auf etwas Weiteres, auf den Begriff der Form.

»Form« bezieht sich immer auf den Zusammenhang der Teile in einem Ganzen. Man weiss, wie Goethe in Italien anfing, strengere Forderungen an diesen Zusammenhang zu machen. Der freie Rhythmus einer poetischen Prosa wird ersetzt durch den bestimmteren Rhythmus des Verses. In diesem Sinn wird die »Iphigenie« umgearbeitet und dann der »Tasso«. Indem er die Form habe vorwalten und den (bestimmteren) Rhythmus habe eintreten lassen, sagt er bei dieser Gelegenheit, sei das Nebelhafte und Weichliche von selber verschwunden.

Es ist schwer zu sagen, welche Eindrücke dieses Formbedürfnis gefördert und gestärkt haben. Italien ist dem Norden gegenüber immer das Land der strengeren Form gewesen. Einen ersten jubelnden Ausbruch über den Wert der Form finden wir bei Goethe aber nicht angesichts eines Kunstwerks, sondern angesichts eines Naturproduktes: eines Seetiers am Lido. »Was ist doch ein Lebendiges für ein köstlich herrliches Ding! Wie abgemessen in seinem Zustand, wie wahr, wie seiend!« (das letzte Wort unterstrichen). Es ist derselbe Eindruck, den er später vor dem antiken Tempel von Assisi in das Wort presst: »So ganz!« d. h. so einheitlich geschlossen in sich. Entscheidend aber ist die Einsicht, dass in der strengen (organischen) Form eben die Garantie des Lebens liegt, dass Form nicht etwas von aussen Uebergestülptes bedeutet, sondern das sichtbar gewordene Leben selbst. Das Formlose hat keine Existenz und das Lockere nur eine schwache: je strenger gebunden die Teile sind, um so mehr »Sein« ist in dem Geschöpf. Die Alten sind auch darin unübertrefflich.

Und wie in der Natur, so ist auch bei ihnen das Schema nie ein starres und von vornherein determiniertes, sondern besitzt eine glückliche Beweglichkeit, so dass sich die Gestalt eines Tempels z. B. nach der Umgebung, nach der Funktion im Raum jedesmal neu bestimmt. »Dieses ist eben der alten Künstler Wesen, dass sie wie die Natur sich überall zu finden wussten und doch etwas Wahres, etwas Lebendiges hervorzubringen wussten.« Sie bleiben immer natürlich und immer gross im Natürlichen.

»Gross im Natürlichen!« Das ist das Dritte. Wie die Strenge der Form im Natürlichen gegeben ist, so ist auch das Grosse, nach dem wir verlangen, nicht ausserhalb des Natürlichen zu suchen, sondern es steckt in der Natur. »Wie freut es mich, dass ich mein Leben dem Wahren gewidmet habe, da es mir nun so leicht wird, zum Grossen überzugehen, das nur der höchste reinste Punkt des Wahren ist.« Was keine wahre Existenz in sich hat, kann nie gross werden. Nur aus dem Natürlichen lässt sich das Grosse entwickeln. Beispiel und Beweis ist die klassische Architektur und ihr Gegensatz: die nordische Gotik. Jene ist eine zweite Natur, diese ist das Willkürliche und damit von vornherein totgeboren. Das Fragment eines antiken Tempelgebälks genügt, um eine Ahnung von reinem grossen Dasein zu geben. »Das ist freilich etwas anderes als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinander geschichteten Heiligen der gotischen Zierweise, etwas anderes als unsere Tabakspfeifen-Säulen, spitze Türmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun Gott sei Dank auf ewig los!« Unter den Neuern aber ist es Palladio, der wie kein zweiter in seinem Werke sinnlicherweise die Idee des grossen Menschen uns nahe bringt. Palladio habe ihm den Weg zu aller Kunst und zum Leben geöffnet.

Nicht nur die klassische Architektur, alle hohe Kunst wollte Goethe als eine zweite Natur aufgefasst wissen, von Menschen hervorgebracht nach allgemeinen ewigen Gesetzen. In dem Aufsatz über »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil« von 1788 (unmittelbar nach der italienischen Reise geschrieben) nimmt der Stil die oberste Stelle ein: gemeint ist eine Kunstweise, wo das Persönliche des Schöpfers sozusagen ausgeschaltet ist und nur die reinen Ideen der Natur Gestalt gewonnen haben. Es ist, was er schon im antiken Rom ahnte: »Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.« Kunstwerke dieser letzten Vollkommenheit auch nur zu betrachten, ist eine grosse Glückseligkeit. Was einen Palladio oder Raffael so bedeutend

VILLA D'ESTE IN TIVOLI

macht, ist eben, dass auch an ihnen kein Haarbreit Willkürliches war: »Nur dass sie die Grenzen und Gesetze ihrer Kunst im höchsten Grade kannten und mit Leichtigkeit sich darin bewegten, sie ausübten, macht sie so gross.«

Damit ist die Wendung zum Typischen in der Kunst besiegelt. Das Einmalige, Bloss-Individuelle, der Sonderfall verliert an Interesse. In allem Einzelnen soll das Allgemeine durchleuchten. »Die Gestalt dieser Welt vergeht. Ich möchte mich nur noch mit den bleibenden Verhältnissen beschäftigen.«

Die griechische Gestaltenwelt ist der bewunderungswürdige Versuch, die Naturformen des Menschenleben festzulegen und den Kreis des Möglichen vollständig zu runden.

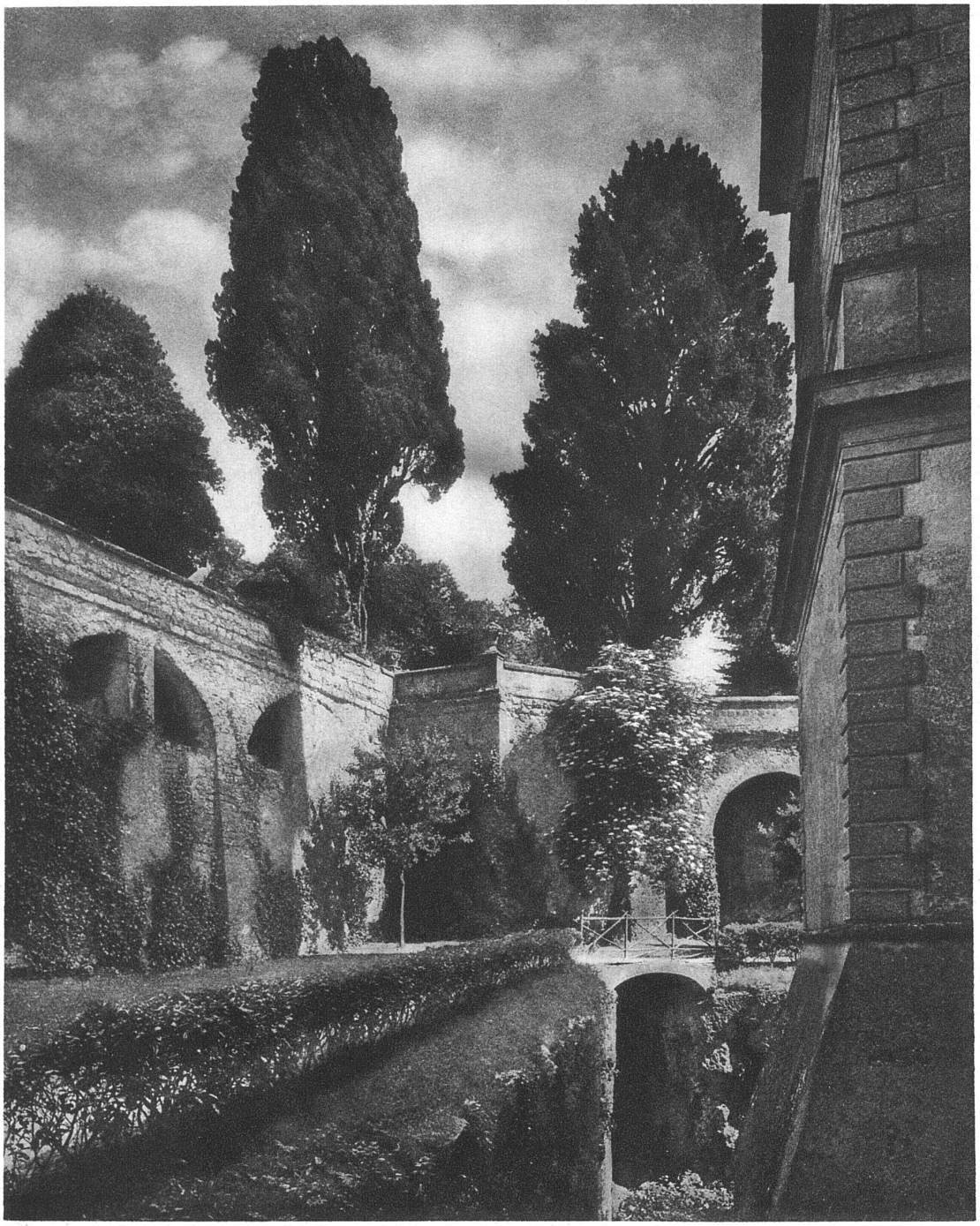
Alle Einstellung auf das Typische in der Welt wird auch eine Einstellung auf durchgehende Einheit sein, auf ein bindendes Gesetz. Was Goethe in Italien als die gesetzliche Organisation der Pflanzen aufgegangen ist, ist die Intuition der einen gleichen Bildungsform, die auch noch die entferntesten und scheinbar unvergleichlichsten Gebilde unter sich verbinden soll. Es war ihm von vornherein selbstverständlich, dass eine solche Betrachtungsweise auf alles Lebendige anzuwenden wäre, und auch die Kunst war ihm in ihrer Entwicklung ein solches Lebendiges. Nichts scheint ihm bei Winckelmann einen stärkeren Eindruck gemacht zu haben als die Auffassung der Stilgeschichte als einer natürlichen Entwicklung. Was aber dort nur sehr vag ausgesprochen ist, gewinnt jetzt bestimmte Gestalt. Goethe wollte die Entwicklung der Kunstformen in den grossen Formbildungsprozess der Natur eingebettet wissen. Gewisse Sätze der »Metamorphose der Pflanzen« haben ihre genaue Parallele in der Kunstgeschichte. Wenn dort von der Umbildung des Unvollkommenen ins Vollkommene gesagt ist, dass die Teile, ursprünglich koordiniert und einander ähnlich, sich differenzierten und in das Verhältnis von Ueber- und Unterordnung träten, so kann dies jeder Kunsthistoriker annehmen, ohne den Vorwurf riskieren zu müssen, die Geistesgeschichte der Naturwissenschaft auszuliefern. Auch das ist noch Geschichte, freilich nicht die ganze Geschichte und jedenfalls von einer andern Art, als wie Niebuhr sie sich dachte und wie er bei Goethe sie entbehrte.

So ungefähr sind die Grundlagen der römischen Bildung Goethes beschaffen. Immer wieder kommt das tiefe Glücksgefühl zum Ausdruck, das den Besitz dieser Bildung und seinen täglichen Neuerwerb begleitete. »Eine stille wache Seligkeit« nennt er seinen Zustand, wobei der Akzent nicht überhört werden darf, der gerade auf dem Begriff »wach« liegt. Alle Klassik ist Kunst der Aktivität, und der klassischen Klarheit und Strenge widerspricht grundsätzlich jedes Sichgehenlassen und jeder Rauschgenuss. »Ich bin ein Mann, der von der Mühe lebt«, konnte Goethe ohne Uebertreibung von sich sagen, und wem das Herz in Italien erst beim Wein aufgeht, der dürfte sich nicht auf ihn berufen. »Ich lebe sehr diät und halte mich ruhig, damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen,« ist von Anfang an seine Reisemaxime.

Wenn nun diese Geistes- und Seelenhaltung offenbar etwas Einheitliches darstellt und in allen Punkten auf eine geschlossene Kunst- und Weltanschauung hindeutet, so ist es für den Historiker doch ein Bedürfnis, dem Fall das Vereinzelte zu nehmen und ihn womöglich mit etwas Verwandtem zusammenzubringen. Es fehlt nicht an Analogien. Die gewichtigste ist wohl die, die die Geschichte Albrecht Dürers aufweist. Im ungefähr gleichen Lebensalter hat Dürer seine grosse, eigentliche italienische Reise (er war früher schon einmal in Italien gewesen), von ungefähr gleicher Dauer, angetreten, und obwohl diese Reise zu ganz anderer Zeit, am Anfang des 16. Jahrhunderts stattfand, ist die Einstellung zu Italien und das Resultat doch von überraschend ähnlicher Art. Die Klarheit des Sehens war auch für Dürer der oberste Begriff. Es drängte ihn, über die mehr nur andeutende, mit bloss suggestiven Mitteln arbeitende deutsche Zeichnung zu erschöpfender Sachaufklärung zu gelangen, und wie die Italiener Gestalt und Raum behandelten, erschien ihm musterhaft. Auch er gewinnt dann in Italien die Vorstellung von der Würde der strengeren Form. Jetzt entstehen jene Kompositionen, wo alles nach tektonischer Regel an seinem Platze steht, eine Gesetzlichkeit, die den Italienern natürlich ist, von den Deutschen aber leicht als Zwang empfunden wird. Auch Dürer nimmt in Italien die Wendung zum Typischen und sucht nicht nur die Proportionen der einzelnen Formcharaktere festzulegen, sondern ergeht sich in den gleichen Spekulationen wie Goethe, wenn er das eine durchgehende Bildungsgesetz aufsucht, das auch noch die entferntesten Gestalten zusammenhält und trägt. Ob es sich um Pflanzen handle oder um die Varietäten der menschlichen Figur — die grundsätzliche Einstellung ist dieselbe, und es klingt fast bis aufs Wort übereinstimmend, wenn es bei Dürer heisst: »Es ist eine grosse Vergleichung zu finden zwischen ungleichen Dingen.« Auch darf erwähnt werden, dass solche Spekulationen nicht ein Zeitvertreib waren, der neben der Kunst herging. Sie standen im Zentrum seiner Interessen und haben ihn jedenfalls ebenso glücklich gemacht wie Goethe seine morphologischen Forschungen.

Mitten auf der Reise nach Rom ist in Goethe einmal die Erinnerung an Dürer aufgestiegen: er habe in München ein paar Stücke gesehen »von unglaublicher Grossheit«. Es können damit nur die grossen Münchener Apostelbilder gemeint sein, Beispiele jener steigernden, typenschaffenden Kunst, die über das Wirkliche hinausgeht, ohne den Grund der Natur zu verlassen. »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur«, war Dürers Glaubenssatz geworden, wobei wir unter Kunst die gesetzmässige Schönheit zu verstehen haben. Ist das etwas anderes als Goethes Ueberzeugung, dass nur aus dem Natürlichen sich Schönheit und Grösse entwickeln lasse und alles Willkürliche und bloss Eingebildete tot bleiben müsse?

Aber wie? Wenn nun diese zwei grossen Deutschen ihre Klassizität in Italien, an italienischer Kunst gewonnen



PALAZZO FARNESE IN CAPRAROLA

haben, hat man dann nicht Ursache, diesem Produkt das grösste Misstrauen entgegenzubringen, als einem Gewächs, das eben nicht auf unserem Boden gewachsen ist? An der Italianität der Begriffe, die das Klassische ausmachen, kann kein Zweifel sein. Nicht nur in den eigentlich klassischen Perioden, stets hat Italien, verglichen mit dem Norden, eine mehr oder weniger klassische Stimmung. Die »lateinische« Klarheit so gut wie die gemessene Form ist nie ganz verdunkelt worden. Dem nordischen Individualismus gegenüber berührt uns italienische Kunst immer so, als ob sie mehr auf das Typische abgestellt gewesen wäre. Jene Spekulationen über die Einheit des Bildungsgesetzes in den organischen Wesen, sie sind schon einem Lionardo und Leon Battista Alberti vertraut. Und wie sehr die Kunst Italiens im Natürlichen verankert ist, beweist allein die Tatsache, dass die Gotik hier nie eigentlich hat Fuss fassen können, geschweige denn, dass das Land imstande gewesen wäre, einen solchen Stil zu erzeugen. Umgekehrt hat im Norden das gotische Grundgefühl kaum je ganz aufgehört lebendig zu sein. Man hätte also immerhin Anlass, nach der Legitimität des Klassischen bei uns zu fragen. Es gibt Leute, die sie bestreiten. Aber sollte es wirklich möglich gewesen sein, dass ohne innere Affinität Italien jene grosse Anziehungskraft auf uns ausgeübt hätte? Sollte es auch hier gelten: »Wär' nicht das Auge sonnenhaft —«? Bei Goethe so gut wie bei Dürer lässt sich nachweisen, dass die Organe für das »Italienische« sich schon im Norden ausgebildet hatten. Es muss sich also doch wohl um etwas handeln, das allgemeiner Natur und nicht auf Italien beschränkt ist.

Und blickt man näher zu, so ist es ja gar nicht auf ein Herübernehmen fertiger italienischer Kunst abgesehen. Wenigstens ist dieser Klassizismus immer rasch abgestorben bei uns. Dem rechten Meister hat sich das italienische Gut unter den Händen von selber in etwas anderes verwandelt. Der deutsche Klassizismus geht aus einem Gegensatz hervor, den der Süden gar nicht so kennt, und er behält diesen Gegensatz dauernd als Wirkungsfolie neben sich. Nenne man ihn romantisch oder wie immer, genug, es ist das Andere, dem gegenüber Italien uns, aber eben nur uns, als die Erlösung ins Klare, Gestaltete, Ewige, als die Welt der reinen Formen erscheint. Auch uns ist klassische Vollendung als eine Verheissung gegeben. Nicht unfassbar, aber doch ein Ideal, das nur auf Augenblicke zu realisieren ist. Immer wieder werden wir zurücktauchen in unser Element des Werdenden und Unendlich-Vielfältigen und als das Eigentliche das verehren, was gar nicht in Gestalt und geschlossene Form eingehen kann. Auch im klassischsten Werk wird die deutsche Kunst nicht verleugnen, dass ihre Wurzeln aus solchen Tiefen Nahrung ziehen.

Ich darf das nicht weiter ausführen. Aber es ist wesentlich, sich zu vergegenwärtigen, was es heisst, dass der Dichter der »Iphigenie« und des »Tasso« eben auch der Dichter des »Götz« und des »Werther« gewesen ist und in Rom auch unklassischer Stimmung zugänglich blieb und dass der »italienisierende« Dürer vorher die Apokalypse und das Rasenstück gezeichnet und dann neben der intensivsten Bemühung um italienische Form doch gleichzeitig einer ganz unitalienischen Vision wie dem »Hieronymus im Gehäus« Gestalt geben konnte. Erst aus dem Gegensatz des Andern zieht unsere klassische Kunst ihre Kraft.

Wir reisen heute anders als Goethe und sind stolz darauf, dass wir der Kunst in allen ihren Aeusserungen gerecht zu werden gelernt haben. Giotto ist uns ebenso geniessbar wie die gelöste Kunst des Bernini und die weit ausladende Gebärde des Barock, wir schwärmen für den feinen Naturalismus der Quattrocentisten und bewundern gleichzeitig die abstrakte Schönheit altchristlicher Mosaiken, wir schätzen Palladio und Bramante, aber wir möchten die geheimnisvollere Architektur von San Marco nicht missen, wo Goethe einfach lachte, oder den fremdartigen Zauber des Doms von Monreale, den er auch nur anzuführen nicht der Mühe wert fand. Wir sehen anders und anderes, umfassender, historischer — aber eine Wiedergeburt aus dem Geist des Klassischen, wie sie Goethe erlebt hat, wird sich so nebenher schwerlich bewerkstelligen lassen.

Und doch hat Italien auch für uns nicht aufgehört, das Land der Menschlichkeit zu sein. Es bleibt noch immer etwas anderes, nach Italien zu reisen, als eine Reise nach Spanien, Frankreich oder England zu machen. Auch dort gibt es Kunst, grosse Kunst, aber jene Erneuerung des ganzen, nicht nur des ästhetischen Menschen, jene Ahnung einer vollendeten Humanität, wie sie Goethe erschöpfend mit den Worten kennzeichnete (die nicht in die Schlussredaktion übergegangen sind): »Die Seele quillt auf, der Mensch fühlt eine Art von Verklärung seiner selbst, ein Gefühl von freierm Leben, höherer Existenz, Leichtigkeit und Grazie«, sie wird immer an den italienischen Boden gebunden bleiben.

Heimat freilich kann uns Italien nicht sein. Wir können immer nur eine Reise nach Italien machen, und der Weg wird dann enden in jenem Land des Klassischen, das nicht jenseits der Berge liegt, sondern in unserer Seele ... Das Himmelreich ist in euch!