



HENDRIK BIRUS

**Goethes *Italienische Reise*
als Einspruch gegen die Romantik**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Europäische Begegnungen – Die Faszination des Südens. Acta Ising 2000. Hg. v. Stefan Krimm u. Ursula Triller. München: Bayerischer Schulbuchverlag 2001, S.116-134.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/italreise_birus.pdf>

Eingestellt am 19.01.2004

Autor

Prof. Dr. Hendrik Birus

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

(Komparatistik)

Schellingstr. 3

80799 München

Emailadresse: <h.birus@lrz.uni-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Hendrik Birus: Goethes *Italienische Reise* als Einspruch gegen die Romantik (19.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/italreise_birus.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

HENDRIK BIRUS

**Goethes *Italienische Reise*
als Einspruch gegen die Romantik**

Mist tut mehr Wunder als die Heiligen.
(Alcamo, Donnerstag den 19. April 1787.)

I

Goethes *Italienische Reise* als antiromantische Konfession: diese Zugangsweise zu einem der klassischen Texte der deutschen, ja europäischen Reiseliteratur dürfte nicht nur auf den ersten Blick befremden. Denn ist Goethes *Italienische Reise* nicht vor allem ein Gründertext der spezifisch deutschen, Klassiker und Romantiker (ja selbst noch ihre störrischen Nachfahren wie Rolf Dieter Brinkmann) verbindenden 'Faszination des Südens'¹? Und bildet sie nicht zugleich den Höhepunkt in Goethes lebenslanger Aneignung Italiens wie keiner anderen fremdsprachigen Kultur? War doch schon seine Kindheit imprägniert durch den Anblick der großen Stiche römischer Veduten und des Modells einer venezianischen Gondel, das sein Vater von seiner Italienreise (1740) mitgebracht hatte, so daß Goethe gleich bei seiner Ankunft in Rom (1. 11. 1786) notiert:

Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig, die ersten Kupferbilder deren ich mich erinnere, (mein Vater hatte die Prospekte von Rom auf einem Vorsale aufgehängt) seh' ich nun in Wahrheit, und alles was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gyps und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir, wohin ich gehe finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles wie ich mir's dachte und alles neu.²

Und bereits in Venedig (28. 9. 1786):

¹ Vgl. Manfred Beller, "Das Erbe Goethes im Sizilien-Bild der deutschen Schriftsteller der Gegenwart", in: Albert Meier (Hrsg.), *Ein unsäglich schönes Land. Goethes "Italienische Reise" und der Mythos Siziliens / Un paese indicibilmente bello. Il "Viaggio in Italia" di Goethe e il mito della Sicilia*, Palermo 1987, S. 230-255.

² Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* ['Frankfurter Ausgabe'], 40 Bde., hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus [u. a.], Frankfurt/Main 1986-1999, hier: I. Abteilung, Bd. 15/1, S. 135 (künftig mit einfacher Seitenangabe; weitere Zitate aus der 'Frankfurter Ausgabe' künftig mit der Sigle *FA* sowie Abteilungs-, Band- und Seitenzahl).

Als die erste Gondel an das Schiff anfuhr, (es geschieht um Passagiere welche Eil' haben, geschwinder nach Venedig zu bringen,) erinnerte ich mich eines frühen Kinderspielzeuges, an das ich vielleicht seit zwanzig Jahren nicht mehr gedacht hatte. Mein Vater besaß ein schönes mitgebrachtes Gondelmodell, er hielt es sehr wert, und mir ward es hoch angerechnet, wenn ich einmal damit spielen durfte. Die ersten Schnäbel von blankem Eisenblech, die schwarzen Gondelkäfige, alles grüßte mich wie eine alte Bekanntschaft, ich genoß einen langentbehrten freundlichen Jugendeindruck. (69)

Ja, die schriftlichen Zeugnisse von Goethes nicht abreißender Beschäftigung mit Italien reichen zurück bis zu den Lateinübungen des Siebenjährigen, in denen er die „besondere[n] Beiwörter“ italienischer Städte: „Roma nuncupata[,] Neapolis civilis, Florentia pulchra, Genua splendida, Venetiae divites, Padua docta, Bologna opima[,] Mediolanum magnum, et Ravenna antiqua“ übersetzt als „Rom die heilige[,] Neapel die höfliche, Florenz die schöne, Genua die prächtige, Venedig die reiche, Padua die gelehrte, Bologna die fette, Meiland die große, und Ravenna die alte“ (FA I 12, 17). Und sie enden erst wenige Tage vor seinem Tod, wenn er am 10. 3. 1832 dem Berliner Maler und Archäologen Wilhelm Johann Carl Zahn für die Abbildung des *Alexander-Mosaiks* in der pompejanischen „Casa di Goethe“ dankt und zu diesem „Wunder der Kunst“ im Blick auf Raffaels *Konstantins-Schlacht* bemerkt:

Es beruhigt mich einigermaßen, ein zweites Kunstwerk zu kennen, welches den Geist befähigt, durch Vergleichung und Gegensatz sich aus diesem antiken Knotengewirre herauszuwinden und sich den würdigsten Betrachtungen im Stillen zu überlassen. (FA II 11, 531f.)

Wie hier aber solche „würdigsten Betrachtungen“ einer intellektuellen Selbstbehauptung gegen das „antike Knotengewirre“ entspringen, so beruhte auch das Programm der *Italienischen Reise*: „alle Dinge wie sie sind zu sehen und abzulesen“ (144) auf einer polemischen Frontstellung – und zwar einer doppelten: einerseits gegen die enzyklopädische Orientierung aufklärerischer Italien-Führer, wie Johann Jakob Volkmanns *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* (1770f.), Johann Wilhelm Archenholz' *England und Italien* (1785) und nicht zuletzt der *Viaggio per l'Italia*³ von Goethes Vater; andererseits ge-

³ Johann Caspar Goethe, *Reise durch Italien im Jahre 1740 (Viaggio per l'Italia)*, übers. u. komment. v. Albert Meier unter Mitarb. v. Heide Hollmer u. Anette Syndikus, München 1986. Vgl. Albert Meier, "Vater und Sohn Goethe. Zwei Generationen deutscher Italienreisender",

gen den Subjektivismus und Anti-Klassizismus seiner eigenen Jugend, was den Schluß erlaubte: „Die *Italienische Reise* bedeutet – in ihrer Gesamtheit – eine *Zurücknahme der Sturm-und-Drang-Position*.“⁴ Aber eine Protestation gegen die Romantik?

Dies erscheint allein schon aus chronologischen Gründen abwegig. War es doch erst ein Jahrzehnt später, daß die ersten literarischen Zeugnisse der Frühromantik erschienen: Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) und *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799), Tiecks *Volksmärchen* (1797) und *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte* (1798), schließlich das *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel* (1798-1800). Wie man aber anfangs die anonym erschienenen *Herzensergießungen* sogar Goethe zuschreiben wollte,⁵ so hat dieser auf sie durchaus freundlich reagiert, indem er beispielsweise Mitte Juli 1798 an Tieck schrieb: „Mit Freund Sternbald bin ich so wie mit dem Klosterbruder in allgemeiner Übereinstimmung so wie wegen des besondern im Gegensatz“ (FA II 4, 571), und gleichzeitig das *Athenaeum* gegenüber Schiller mit den Worten verteidigte:

Das Schlegelsche Ingrediens, in seiner ganzen Individualität scheint mir denn doch in der Olla potrida unsers deutschen Journalwesens nicht zu verachten. Diese allgemeine Nichtigkeit, Parteisucht fürs äußerst mittelmäßige, diese Augendienerei, diese Katzbuckelgebärden, diese Leerheit und Lahmheit in der nur wenige gute Produkte sich verlieren, hat an einem solchen Wespenneste wie die Fragmente sind einen fürchterlichen Gegner [...]. Bei allem was Ihnen daran mit Recht mißfällt kann man den[n] doch den Verfassern einen gewissen Ernst, eine gewisse Tiefe und von der andern Seite Liberalität nicht ableugnen.⁶

sender", in: Ders., *Ein unsäglich schönes Land. Goethes "Italienische Reise" und der Mythos Siziliens / Un passe indicibilmente bello. Il "Viaggio in Italia" di Goethe et il mito della Sicilia*, Palermo 1987, S. 16-41.

⁴ So Hans Mayer, "Italienische Reise", in: Ders., *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Tübingen 1963, S. 51-81, hier S. 75.

⁵ So berichtet in Heinrich Meyers „Neu-deutsche religio-patriotische Kunst“ (FA I 20, 105-129 u. 159-169, hier 112, vgl. Kommentar ebd. 851).

⁶ Goethe an Schiller, 25. 7. 1798 (FA II 4, 581).

II

Analog zur erzähltheoretischen Differenzierung zwischen *histoire* (als der Geschichte) und *récit* (als der Erzählung dieser Geschichte) gilt es aber auch hier, zwischen Goethes Reise nach Italien samt ihren unmittelbaren Zeugnissen (wie Tagebüchern, Briefen oder Zeichnungen) einerseits und ihrer literarischen Verarbeitung in der *Italienischen Reise* andererseits zu unterscheiden. Denn zwischen beiden liegt ein Abstand (um nicht zu sagen: Abgrund) von dreißig, ja beim letzten Band sogar von vierzig Jahren. Die *Italienische Reise* ist – was man angesichts der fortlaufenden Datierung ihrer einzelnen Abschnitte auf den Zeitraum von 1786-88 leicht aus den Augen verliert – ein Goethesches Alterswerk. Anfangs noch unter dem Reihentitel *Aus meinem Leben. Zweyter Abteilung Erster / Zweyter Theil. Auch ich in Arcadien!* (1816/17), kam sie überhaupt erst nach dem Steckenbleiben von *Aus meinem Leben Dichtung und Wahrheit* (T. 1-3, 1811-14) zustande:

In der Abteilung, die uns unter dem Namen „Italiänische Reise“ vertraut ist, ist das harmonische Einverständnis von Autor und Publikum, das für „Dichtung und Wahrheit“ kennzeichnend ist, nicht mehr vorhanden. [...] Die Hauptgestalt der „Italiänischen Reise“ wird zu einem klassizistischen Neugriechen im Werden stilisiert, dessen Ansichten und Arbeitsmethoden zu denen der zeitgenössischen Romantiker und Nazarener den schärfsten Kontrast bilden.⁷

Die beiden ersten Bände entstanden parallel zu den ersten Heften von *Ueber Kunst und Alterthum* (Bd. 1 u. 2, 1816-20) und *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* (H. 1-3, 1817-20) und vor allem zum *West-östlichen Divan* (1819); der dritte Band – *Zweyter römischer Aufenthalt* (1829) – gleichzeitig mit dem letzten von Goethe selbst zusammengestellten Heft von *Ueber Kunst und Alterthum* (Bd. 6/2, 1828), der Zweitfassung von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (1829) und dem sich abzeichnenden Abschluß von *Faust II*.

Daß es sich dabei keineswegs um ein beziehungsloses Nebeneinander – etwa von bloß redaktioneller und von kreativer Tätigkeit – handelte, läßt sich an aufschlußreichen Echos der *Italienischen Reise* in den ersten Heften von

⁷ Nicholas Boyle, "Geschichtsschreibung und Autobiographik bei Goethe (1810-1817)", in: *Goethe-Jahrbuch 110* (1993), S. 163-172, hier S. 171.

Ueber Kunst und Alterthum, ja selbst im *West-östlichen Divan* erkennen, die freilich bis heute kaum je bemerkt wurden. So korrespondiert der Reisebericht *Im Rheingau Herbsttage* (FA I 20, 199-211) unverkennbar mit Passagen des für die *Italienische Reise* redigierten (und fast auf den Tag genau 28 Jahre zuvor verfaßten) *Reise-Tagebuchs* für Charlotte von Stein (bes. 604-638). Die Schilderung des Volksgewimmels im *Sanct Rochus-Fest zu Bingen* (FA I 20, 130-158) antwortet auf *Das römische Carneval* (518-552) und auf die Reflexionen zu den einstigen Menschenmassen im Amphitheater von Verona (44f.). Die Erzählung der Legende des Hl. Rochus (FA I 20, 147-150 u. 176f.) ist ein Gegenstück zu *Philipp Neri, der humoristische Heilige* (495-508); wie die wohlwollende Besprechung von Johann Georg Daniel Arnolds 'Lustspiel in straßburger Mundart' *Der Pfingstmontag* (FA I 20, 426-440) ein Pendant zum Bericht über die Aufführung von Carlo Goldonis *Le Baruffe Chiozzote* (101-103) darstellt. Und die – *Zum Schluß* überschriebene – Attacke gegen ein abstruses romantisches Gemälde nach Dante (FA I 20, 191-193) ist offenkundig inspiriert durch die vernichtende Darstellung des „Unsinn[s] des Prinzen *Palagonia*“ (260-265). – So liest sich vor dem Hintergrund der *Italienischen Reise* die vierte Strophe des *Divan*-Gedichts *Alleben* (FA I 3, 24):

Staub den hab' ich längst entbehret
In dem stets umhüllten Norden,
Aber in dem heißen Süden
Ist er mir genugsam worden.

als eine direkte poetische Umsetzung der Trienter Notiz: „Auch der vaterländische Staub der manchmal den Wagen umwirbelt, von dem ich so lange nichts erfahren habe, wird begrüßt“ (29, entsprechend schon 627); oder die Schlußstrophe von *Das Leben ist ein Gänsespiel...* (FA I 3, 46):

Ganz anders ist's in dieser Welt
Wo alles vorwärts drücket,
Wenn einer stolpert oder fällt
Keine Seele rückwärts blicket.

als spruchhafte Verdichtung des Schlusses des *Römischen Carnevals*, dem zufolge „jeder Zuschauer und Teilnehmer [...] nur Schritt vor Schritt vorwärts kommt, mehr geschoben wird als geht, mehr aufgehalten wird, als willig stille steht, nur eifriger dahin zu gelangen sucht, wo es besser und froher zugeht, und dann auch da wieder in die Enge kommt, und zuletzt verdrängt wird“ (552).

Wie ja auch der Schluß des Eröffnungsgedichts *Hegire*, wo nicht etwa der Dichter selbst, sondern „Dichterworte | Um des Paradieses Pforte | Immer leise klopfend schweben, | Sich erbittend ew'ges Leben“ (FA I 3, 13), vorbereitet ist durch die Reflexion zu Raffaels *Hl. Caecilia*: „daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden“ (110, entsprechend schon 726) – ja, selbst Goethes späte Apostrophierung seiner Flucht nach Italien als „Hegire von Carlsbad“ (429f.) war nicht etwa eine *Divan*-Reminiszenz, sondern ging zurück auf seinen Brief vom 14. 10. 1786 an Herzog Carl August (FA II 3, 124).⁸

Doch umgekehrt ist auch die *Italienische Reise* im Ganzen wie im Einzelnen von jenen gleichzeitigen Arbeiten des späten Goethe beeinflusst. Wenn er beispielsweise seine unter Spionageverdacht geratene Zeichnung der Schloßruine von Malcesine vor der aufgebrachten Menge damit zu verteidigen sucht, „daß nicht allein griechische und römische Altertümer, sondern auch die der mittlern Zeit, Aufmerksamkeit verdienen“ (36), so findet sich dieses Argument weder in seinem *Reise-Tagebuch* (633) noch im Gesprächsbericht von Heinrich Voß d. J. von 1804⁹, sondern gehört in den Kontext besonders des *Heidelberg*-Kapitels von *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden* (FA I 20, 70-98).¹⁰ Andererseits entspricht es ganz dem Tenor der von Goethe inspirierten und von Heinrich Meyer verfaßten Kampfschrift gegen die *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* (ebd. 105-129 u. 159-169), wenn er dem aus dem *Reise-Tagebuch* (657) stammenden Satz: „Wie sich die Basilika des Palladio neben einem alten mit ungleichen Fenstern übersäten kastellähnlichen Gebäude ausnimmt, welches der Baumeister zusamt dem Turm gewiß weg gedacht hat, ist nicht auszudrücken“, nun die bittere Wendung anfügt:

⁸ Rolf Schröder hat diesen Brief übersehen, wenn er gestützt auf die *Italienische Reise* (429) den „Fund des Schlüsselbegriffs“ *Hegire* auf September 1787 datiert und daraus weitreichende Schlüsse zieht (vgl. Rolf Schröder, "Goethes italienisches Reiseumärchen", in: Albert Meier (Hrsg.), *Ein unsäglich schönes Land. Goethes "Italienische Reise" und der Mythos Siziliens / Un paese indicibilmente bello. Il "Viaggio in Italia" di Goethe e il mito della Sicilia*, Palermo 1987, S. 42-91, hier S. 62-64).

⁹ Vgl. *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, Auf Grund der Ausgabe u. des Nachlasses v. Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt u. hrsg. v. Wolfgang Herwig, Bde. 4, Zürich, Stuttgart [Bd. 4: Zürich, München] 1965-1985, Bd. 1, S. 919f.

„und ich muß mich schon auf eine wunderliche Weise zusammenfassen: denn ich finde auch hier, leider gleich! das was ich fliehe und suche neben einander“ (58). Daß dies ein ganz aktuelles Gesprächsthema auf Goethes zweiter Rhein-, Main- und Neckar-Reise war, belegt Sulpiz Boisserées Heidelberger Tagebucheintrag vom 8. 8. 1815:

Italien Reise Freude an der Architectur, rein persönliche Leidenschaft für Palladio – bis ins Crasseste nichts als Palladio und nichts als Palladio. Freilich lebt er in Vicenza und Venedig in seinen Werken und Würksamkeit noch im lebendigsten Andenken. Wut und Haß gegen die gotische Architectur. Läßt diese Stelle wegen *mir* weg, daß ich sehe Welch ein braver Kerl er sei –¹¹

Doch Goethe hat diese neu hinzugefügte Stelle keineswegs weggelassen, sondern erklärt vielmehr anlässlich des Fragments eines römischen Tempelgebälks:

Das ist freilich etwas anderes, als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein über einander geschichteten Heiligen der gotischen Zierweisen, etwas anders als unsere Tabakspfeifen-Säulen, spitze Türmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sei Dank, auf ewig los! (94)

Dies gilt entsprechend auch für die bildende Kunst. Im *Reise-Tagebuch* hatte Goethe noch sehr abgewogen zu den Fresken in der Scuola di Sant'Antonio in Padua notiert:

Die Bilder von Titian wundernswürdig wie sie der alten deutschen holbeinischen Manier nahe kommen. Von der sich jenseits der Alpen keiner erhohlt hat. Eine erstaunende alles versprechende Wahrheit ist drin. Sie haben mich, wie überhaupt mehr alte Gemälde viel zu denken gemacht. (672)

In der *Italienischen Reise* heißt es dazu viel eindeutiger wertend:

In dem Versammlungsorte einer dem heiligen Antonius gewidmeten Brüderschaft sind ältere Bilder, welche an die alten Deutschen erinnern, dabei auch einige von Titian, wo schon der große Fortschritt merklich ist, den über die Alpen niemand für sich getan hat. (67)

Ja, wenn er seinen Brief an Charlotte v. Stein vom 25.-27. 1. 1787 (FA II 3, 232-235) für die *Italienische Reise* zusammenstreicht, so stellt Goethe dem den neu formulierten Satz voran: „Von dem deutschen Kunstsinn und dem dor-

¹⁰ Vgl. hierzu in diesem Band: „Goethes ‘Reise nach den Rhein-, Mayn- und Neckargegenden’ und ihre literarische Verarbeitung“.

¹¹ Sulpiz Boisserée, *Tagebücher I: 1808-1823*, hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978 (= Tagebücher 1808-1854, Bd. 1), S. 241.

tigen Kunstleben, kann man wohl sagen, man hört läuten, aber nicht zusammen klingen“ (175).

III

Mit dem von Heinrich Meyer verfaßten Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* hatte Goethe 1817 im zweiten Heft von *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden* eine förmliche Kriegserklärung der ‘Weimarischen Kunstfreunde’ gegen die nunmehr grassierende „Neigung zum Alterthümlichen“ (FA I 20, 126) publiziert,¹² wie sie sich etwa in Friedrich Overbecks „Darstellung biblischer Gegenstände nach der alt-italiänischen Weise“ oder in Peter Cornelius’ „romantische[n] Bilder[n] mit altdeutschem Costume und Widerschein von Albrecht Dürers Art“ (ebd. 122) zeigte. Dabei hatte die Polemik gegen die „Seuche [...] der neuen frömmelnden Unkunst“¹³ – wie schon ihr Titel signalisiert – eine doppelte Stoßrichtung: einerseits gegen die Tendenz der Romantiker, „recht mit Gewalt zur alten Deutschheit zurück[zu]kehren“, und andererseits gegen ihre „Mengerey von bildender Kunst, Poesie und Religion“ (ebd. 115).

Diese (wie Goethe ironisch-pathetisch schreibt) „Konfession, worauf die Weimarischen Kunstfreunde leben und sterben“,¹⁴ beginnt mit der scheinbar neutralen Feststellung:

Gegenwärtig herrscht, wie allen denen die sich mit der Kunst befassen wohl bekannt ist, bey vielen wackern Künstlern und geistreichen Kunstfreunden eine leidenschaftliche Neigung zu dem ehrenwerthen, naiven, doch etwas rohen Geschmack in welchem die Meister des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts verweilten. Diese Neigung wird allerdings in der Kunstgeschichte merkwürdig bleiben, da bedeutende Folgen daraus entstehen müssen; allein von welcher Art sie seyn werden, bleibt zu erwarten. Ob, wie Begünstiger jenes neu hervorgesuchten alten Geschmacks hoffen, die Kunst auf solche Weise sich wieder erheben werde? ob ihr ein frommer Geist, neue Jugend, frisches Leben einzuhauchen sey? oder, wie die Gegner befürchten, ob man nicht vielmehr Gefahr laufe den schönen Styl der Formen gegen Magerkeit, klare,

¹² Vgl. hierzu Hendrik Birus, "Reaction als Fortschritt!: Zum Kunstprogramm der Romantik", *Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*, hrsg. v. Ulrich Prinz, Kassel, Basel [etc.] 1998, S. 116-133, bes. S. 123-129.

¹³ An Boisserée, 27. 9. 1816 (FA II 8, 49).

¹⁴ An Knebel, 17. 7. 1817 (FA II 8, 86).

schönen Styl der Formen gegen Magerkeit, klare, heitere Darstellungen gegen abstruse, trübsinnige Allegorien umzutauschen und das Charakteristische, Tüchtige, Kräftige immer mehr zu verlieren? (Ebd. 105.)

Doch schon wenig später heißt es:

Ein Bedenken erregendes Symptom aufkeimender Vorliebe für solche ältere Art, äußerte sich jedoch darin, daß gar viele Künstler, zumal unter den jüngeren, Raphaels nie unterbrochenes Fortschreiten in der Kunst ablägneten, die Gemälde von der sogenannten zweyten Manier dieses Meisters, z.B. die Grablegung, die Disputa u. a. den späterverfertigten vorziehen wollten. (Ebd. 109.)

Ganz in diesem Sinne schreibt Goethe in der *Italienischen Reise* aus eindeutig retrospektiver Sicht über die „Tendenz der deutschen Künstler [...], welche Hochschätzung und Neigung gegen seine [sc. Raffaels] ersten Werke hinzog und wovon schon damals [!] leise Spuren sich bemerken ließen“:

Mit einem talentreichen zarten Jüngling, der im Sanften, Anmutigen, Natürlichen verweilt, fühlt man sich in jeder Kunst näher verwandt, man wagt es zwar nicht sich mit ihm zu vergleichen, doch im Stillen mit ihm zu wetteifern, von sich zu hoffen, was er geleistet hat.

Nicht mit gleichem Behagen wenden wir uns an den vollendeten Mann; denn wir ahnen die furchtbaren Bedingungen, unter welchen allein sich selbst das entschiedenste Naturell zum letztmöglichen des Gelingens erheben kann, und, wollen wir nicht verzweifeln, so müssen wir uns zurück wenden und uns mit dem strebenden, dem werdenden vergleichen.

Dies ist die Ursache warum die deutschen Künstler Neigung, Verehrung, Zutrauen zu dem Älteren, Unvollkommenen wendeten, weil sie sich daneben auch für etwas halten konnten und sich mit der Hoffnung schmeicheln durften, das in ihrer Person zu leisten, wozu dennoch eine Folge von Jahrhunderten erforderlich gewesen. (389)

Und er wendet sich bald darauf nochmals, anlässlich der beginnenden Geringschätzung von Raffaels *Transfiguration* im Vergleich zu seiner früheren *Disputa*, gegen „die später aufgekommene Vorliebe für Werke der alten Schule [...], welche der stille Beobachter nur für ein Symptom halber und unfreier Talente betrachten und sich niemals damit befreunden konnte“ (417), und zieht schließlich rückblickend das Resümee:

Die Gleichgesinnten bestärkten sich auch diesmal in ihrer Überzeugung; Raphael, sagten sie zu einander, zeichnete sich eben durch die Richtigkeit des Denkens aus, und der gottbegabte Mann,

den man eben hieran durchaus erkennt, soll in der Blüte seines Lebens falsch gedacht, falsch gehandelt haben? Nein! er hat, wie die Natur, jederzeit Recht, und gerade da am gründlichsten, wo wir sie am wenigsten begreifen. (486f.)

Wie Goethe aber im *Heidelberg*-Kapitel von *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden* die Anfänge der ‘versteckten Symmetrie’ in der spätmittelalterlichen Malerei gerühmt hatte (FA I 20, 76 u. 87-89), so schreibt er später im *Zweiten Römischen Aufenthalt* über Raffaels *Sibyllen* in S. Maria della Pace (gleich hinter der Piazza Navona): in ihnen sei „die verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Komposition alles ankommt, auf eine höchst geniale Weise obwaltend; denn wie in dem Organismus der Natur, so tut sich auch in der Kunst innerhalb der genausten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund“ (488f.). Und er fährt fort:

Wie dem aber auch sei, so mag einem jeden die Art und Weise Kunstwerke aufzunehmen völlig überlassen bleiben. Mir ward bei diesem Umgang das Gefühl, der Begriff, die Anschauung dessen, was man im höchsten Sinne die Gegenwart des klassischen Bodens nennen dürfte. (489)

In ähnlichem Sinne war Goethe der Klassische Philologe Gottfried Hermann als „unser eigenster Vorfechter“ erschienen, denn: „seine lateinische Dissertation über die alte Mythologie der Griechen macht mich ganz gesund“.¹⁵ Und wie Goethe dessen Position in spöttischer Kontrafaktur des Pamphlettitels *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* als „kritisch-hellenisch patriotisch“¹⁶ charakterisierte, so mag jener Titel auch als Kontrastfolie für das Verständnis der *Italienischen Reise* geeignet sein. Hatte doch Goethe schon 1800 betont: „daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an“.¹⁷ So ist auch die *Italienische Reise* als ganze eine einzige Absage an den ‘Neu-deutschen Patriotismus’ der Romantiker, gerade in der Zeit der Befreiungskriege:

Die altdeutsche Kunst, die Goethe in der Sammlung Boisserée als glänzende Vergangenheit entgegengetreten, und die von ihm mit

¹⁵ An Sulpiz Boisserée, 16. 1. 1818 (FA II 8, 161).

¹⁶ Ebd.; vgl. hierzu Goethes Aufsatz *Geistes-Epochen nach Hermanns neusten Mittheilungen* in: *Ueber Kunst und Alterthum* I 3 (FA I 20, 243-246).

¹⁷ *Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland* (FA I 18, 807-810, hier 809).

Liebe und Ehrfurcht begrüßt worden war, sollte nach dem Willen der Romantiker wieder zur Gegenwart werden, ja, die Zukunft bestimmen. Hier sah der Klassiker Goethe das Werk seines Lebens bedroht. Sollten die Wiedergeburt, die er in Italien erlebt, und die er nie verleugnet hatte, die strenge Schule, der er sich unterworfen, der Gewinn, den er davongetragen hatte, vergeblich gewesen sein?¹⁸

Ja, anders als Stendhal in seiner gleichzeitigen *Histoire de la peinture en Italie* (1817) rühmte Goethe die von ihm leidenschaftlich bewunderten Raffael und Tizian auch nicht als italienische Maler; vielmehr: „als er nach Italien ging, suchte er nicht das Lokal-Italienische, sondern ‘die große wahre Kunst’“¹⁹. Und daß er hier auch nicht etwa pauschal das Antike und dessen Nachleben suchte, zeigt in aller Deutlichkeit sein Stoßseufzer: „Wie traurig hat man nicht unsere Jugend auf das gestaltlose Palästina und auf das gestaltverwirrende Rom beschränkt. Sicilien und Neugriechenland läßt mich nun wieder ein frisches Leben hoffen“ (268).²⁰ Die ‘reine Kunst’²¹ und ihr ‘klassischer Boden’, die Prägnanz der ‘Gestalt’ und die Verheißung ‘frischen Lebens’ – dies sind die untrennbaren Orientierungspunkte der *Italienischen Reise*.

So ist sie nicht minder eine schroffe Absage gegen die ‘Religios-patriotische Kunst’ – mit seinen eigenen Worten: gegen die „angemaßte heilige Kunst“²² – der Romantiker. Schon im *Reise-Tagebuch* hatte Goethe angesichts der „abscheulichen, dummen, mit keinen Scheltworten der Welt genug zu erniedrigenden Gegenstände“ geklagt, „daß man über die unsinnigen Sujets endlich selbst Toll wird“:

Man ist immer auf der Anatomie, dem Rabenstein, dem Schindanger, immer *Leiden* des Helden nie *Handlung*. Nie ein gegenwärtig Interesse, immer etwas phantastisch erwartetes. Entweder Mißethäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren. Wo denn nun der Mahler um sich zu retten einen nackten Kerl, eine schöne Zuschau-

¹⁸ Herbert von Einem, "Die Italienische Reise", in: Ders., *Goethe-Studien*, München 1972 (= *Collectanea Artis Historiae* 1), S. 50-71, hier S. 70.

¹⁹ Heinrich Wölfflin, "Goethes Italienische Reise. Festvortrag, gehalten am 29. Mai 1926", in: *Goethe-Jahrbuch* 12 (1926), S. 327-337, hier S. 328.

²⁰ Die positive Rezeption der *Italienischen Reise* kam sogleich darin überein, „daß die autobiographische Bewegung in der tieferen Schicht auf Griechisches zielt. Römisch-Antikes ist wesenhaft Vermittelndes“ (Wilfried Barner, "Altertum, Überlieferung, Natur. Über Klassizität und autobiographische Konstruktion in Goethes 'Italienischer Reise'", in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), S. 64-92, hier S. 65).

²¹ Vgl. *Reise-Tagebuch*, 7. 10. 1786 (703).

²² Goethe an Boisserée, 27. 9. 1816 (FA II 8, 49).

erinn herbeyschleppt. Und seine geistliche Helden als Gliedermänner trackirt und ihnen recht schöne Faltenmäntel überwirft. Da ist nichts was nur einen Menschenbegriff gäbe. (727f.)

Goethe hat all diese Attacken mit minimalen stilistischen Retuschen in die *Italienische Reise* übernommen (113). Wo er aber im *Reise-Tagebuch* abwägend resümiert:

der Aberglaube ist eigentlich wieder Herr über die Künste geworden und hat sie zu Grunde gerichtet. Aber nicht er allein, auch das Enge Bedürfnis der neuern, der nördlichen Völker. Denn auch Italien ist noch nördlich und die Römer waren auch nur Barbaren, die das Schöne raubten, wie man ein schönes Weib raubt. Sie plünderten die Welt und brauchten doch griechische Schneider um sich die Lappen auf den Leib zu paßen (728),

da heißt es in der *Italienischen Reise* schneidend antithetisch: „der Glaube hat die Künste wieder hervorgehoben, der Aberglaube hingegen ist Herr über sie geworden, und hat sie abermals zu Grunde gerichtet“ (114). Ja, Goethe fügt nun – kurz vor der heiß ersehnten Ankunft in Rom – hinzu:

Dem Mittelpunkte des Katholizismus mich nähernd [...], indem ich mit reinstem Sinn die wahrhafte Natur und die edle Kunst zu beobachten und aufzufassen trachte, trat mir so lebhaft vor die Seele, daß vom ursprünglichen Christentum alle Spur verloschen ist; ja wenn ich mir es in seiner Reinheit vergegenwärtigte, so wie wir es in der Apostelgeschichte sehen, so mußte mir schaudern, was nun auf jenen gemüthlichen Anfängen ein unförmliches, ja barockes Heidentum lastet. (131)

IV

Wie Wilhelm von Humboldt berichtet, gipfelten Goethes Einwände gegen die Kunst der Nazarener einmal in dem Ausruf:

„Und die ewigen Madonnen!“ Hierin liegt es nun eigentlich. Die eingewurzelte Abneigung gegen das Christentum in ihm macht ihm diese ganze Richtung verhaßt, und vermutlich hält er auch das Suchen und Auffinden der höchsten Kunst in den Zeiten vor Raffael für einen kränkelnden Geschmack, ob er sich gleich darüber nicht aussprach.²³

Tatsächlich hatte Goethe schon 1801 seinem kunsthistorischen Adlatus Heinrich Meyer erklärt: „wir stehen gegen die neuere Kunst wie Julian [A-

²³ Wilhelm und Caroline von Humboldt, *Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen*, Bd. 6, hrsg. v. Anna von Sydow, Berlin 1913, S. 581 (30. 7. 1819).

postata] gegen das Christentum, nur daß wir ein bißchen klärer sind wie er.“²⁴ Und er neigte seither immer wieder zu Sarkasmen über religiöse Bildthemen, wie etwa sein Sekretär Riemer am 3. 8. 1809 im Tagebuch notierte: „Die alten Kupfer näher betrachtet. Bei einer Zeichnung in Michelangelesker Art, von Vulkan, Amor und Venus, Pfeile schmiedend, bemerkte Goethe: Ein Hahnrei, eine Hure und ein Wechselbalg machen immer eine heilige Familie.“ (FA II 6, 479.) Entsprechend verwarf er noch auf dem Höhepunkt des Weimarer Klassizismus an den ersten Ansätzen der nazarenischen Kunstrichtung „die neukatholische Sentimentalität“ und das „klosterbrudrisierende, sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht, als von allen Wirklichkeit fodernden Calibanen“.²⁵ Davon galt es seine unbedingte Schätzung Raffaels abzugrenzen:

In der *Italienischen Reise* stellt Goethe gegen den frommen Raffael der Nazarener den Erneuerer der Antike. Er schlägt so mit Hilfe Raffaels die Romantiker auf ihrem ureigensten Felde: dem der religiösen Malerei. Während die Nazarener ihre Kunst unter Berufung auf Raffael fromm in den Kultus einbinden, sieht Goethe in Raffaels Bildern die Emanzipation des Menschen vom Kultus mit Hilfe der Antike.²⁶

Nach Erscheinen der ersten beiden Bände der *Italienischen Reise* hat Goethe seine Position nochmals in dem Aufsatz *Antik und modern*²⁷ klargestellt, indem er dem „einzige[n] Talent *Raphaels*“ (FA I 20, 348) attestiert:

Hier haben wir also wieder ein Talent das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegen sendet. Er gräcisirt nirgends; fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu eben so glücklicher Stunde entwickelt, als es, unter ähnlichen Bedingungen und Umständen, zu Perikles Zeit geschah. (Ebd. 349)

[...] Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mittheilung das ist es was uns entzückt, und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den ächt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns

²⁴ Goethe an Schiller, 18. 3. 1801 (FA II 5, 138).

²⁵ Goethes Zusatz zu J. H. Meyers *Über Polygnots Gemälde* (1805) (FA I 18, 920).

²⁶ Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991 (= Germanistische Abhandlungen 70), S. 70; zur „gegenromantische[n] Wendung“ der *Italienischen Reise* vgl. auch ebd. S. 319.

²⁷ *Ueber Kunst und Alterthum* II 1 (1818), in: FA I 20, S. 346-353 (hier unter einfacher Angabe der Seitenzahl).

verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen, und immer dort hinweisen. Jeder sey auf seine Art ein Grieche! Aber er sey's. (Ebd. 350)

Ja, um jeder Verwechslung mit einem dogmatischen Klassizismus vorzubeugen, schließt er konzilient: „Der Parnaß ist ein *Mont Serrat*, der viele Ansiedelungen, in mancherley Etagen erlaubt; ein jeder gehe hin, versuche sich und er wird eine Stätte finden, es sey auf Gipfeln oder in Winkeln.“ (Ebd. 353)

V

Bedürfte es noch einer weiteren Bestätigung für die antiromantische Tendenz von Goethes *Italienischer Reise*, so ist dies das fast einhellig negative Echo von seiten der Romantiker. Allerdings scheint dem gleich die erste überlieferte Reaktion in Ludwig Tiecks Brief an seinen Freund Karl Wilhelm Ferdinand Solger vom 16. 12. 1816 zu widersprechen, die mit den Worten beginnt: „Göthe's Buch über Italien hat mich angezogen und mir äußerst wohlgethan.“ Doch worin besteht die Wohltat dieses Buchs? Darin, daß es ihn „nun endlich nach vielen Jahren von dem Zauber erlöst [...], in welchem ich mich zu Göthe verhielt“. Denn (so fragt Tieck):

Ist es Ihnen nicht auch aufgefallen, wie dieses herrliche Gemüth eigentlich aus Verstimmung, Überdruß sich einseitig in das Alterthum wirft und recht vorsätzlich nicht rechts und nicht links sieht. Und nun, – ergreift er denn nicht auch so oft den Schein des Wirklichen statt des Wirklichen? [...] Darf er, weil sein überströmendes junges Gemüth uns zuerst zeigte, was diese Welt der Erscheinungen um uns sey, die bis auf ihn unverstanden war, – darf er sich, bloß weil er es verkündigt, mit einer Art vornehmer Miene davon abwenden und unfrohm gegen sich und gegen das Schönste seyn?

Und er beschließt diese Kette von Fragen mit dem Bekenntnis:

Ich hatte auch die Antike gesehen, St. Peter, und konnte den straßburger Münster nur um so mehr bewundern: nach dem auswendig gelernten Raphael verstand ich erst die Lieblichkeit und Würde altdeutscher Kunst – und dies wäre Oberflächlichkeit, Einseitigkeit etc. in mir gewesen? Ich liebe die Italiener und ihr leichtes Wesen, bin aber in Italien erst recht zum Deutschen geworden. – [...] Ohne

Vaterland kein Dichter: sich von diesem losreißen wollen heißt die Musen verleugnen.²⁸

Noch aufschlußreicher und genereller waren kurz darauf die brieflichen Äußerungen des von Goethe hochgeschätzten Althistorikers und damaligen preußischen Gesandten in Rom, Barthold Georg Niebuhr,²⁹ der in einer ersten Reaktion auf den ersten Band der *Italienische Reise* am 7. 2. 1817 an Dorothea Hensler schrieb:

Es ist unbegreiflich wie G. dergleichen hat drucken lassen: es ist fast unbegreiflich wie er eine Menge von dem was hier vorkommt auch im Rausch dieser seltsamen Reise in ihrer Stimmung hat schreiben können. Viele Urtheile, namentlich über Kunstwerke würde er zurücknehmen müssen: es ist sehr schlimm daß er sie bekanntgemacht hat, da gegenwärtig ein weit gesunderer Sinn über die Kunst herrscht [...]. Unsre Kunst scheint auf einem sehr schönen Wege zu seyn, und unsre Künstler übersehen Goethens damaligen Standpunct bei weitem, und verwerfen ihn mit Recht als falsch. Ich wollte er hätte seinen Hackert und Winckelmann nicht geschrieben. Derselben Art aber sind die Kunsturtheile in der Reise.³⁰

In seinem Brief an Friedrich Karl von Savigny vom 16. 2. 1817 bemerkt Niebuhr zu dem genannten „Rausch dieser seltsamen Reise“: „Ein wunderlicher, mir meistens unbegreiflicher Rausch; mit Versäumniß des herrlichsten an manchen Orten, und welche Bewunderungen!“ (Ebd. S. 288.) Ja, er äußert die Vermutung, „daß Goethe für bildlich darstellende Künste grade gar keinen Sinn hat“:

oder, wenn er diese Gabe als Jüngling zu Straßburg hatte, so ist sie ihm in der unseeligen Zeit verlorengegangen, deren Erzählung er [sc. in *Dichtung und Wahrheit*] übersprungen ist, während des Weimarer Hoflebens, bis zur Italienischen Reise; und wiederhergestellt hat sie sich nicht; davon zeugte *Winckelmann und sein Jahrhundert*, *Hackerts Leben*, die *Propyläen*, die *Kunstaufgaben* und *Kunstartikel* in der „Litt[eratur]-Z[eitung]“; ohne vom [*Kunst und Alterthum am*] *Rhein und Main* zu reden. (Ebd. S. 289.)

²⁸ Karl Wilhelm Friedrich Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, Repr. der Ausg. v. 1826, mit einem Nachw. hrsg. v. Herbert Anton, Bde. 2, hrsg. v. Ludwig Tieck u. Friedrich von Raumer, Heidelberg 1973, hier Bd. 1, S. 486-488.

²⁹ Vgl. Goethes Stellungnahme vom 8. 2. 1827 zur „völlig umgearbeiteten“ Neuauflage seiner *Römischen Geschichte* (FA I 22, 687 u. Komm. 1428f.) und Göttlings zustimmende Rezension in *Ueber Kunst und Alterthum* VI 2 (ebd. 411-419).

³⁰ Friedrich Perthes (Hrsg.), *Lebensansichten über Barthold Georg Niebuhr aus Briefen desselben und aus Erinnerungen einiger seiner nächsten Freunde*, Bde. 2, Hamburg 1838, S. 283.

Niebuhr macht hier Goethe nochmals die Rechnung auf, „wie er das Herrlichste meistens gar nicht gesehen hat, oder, wenn er es sieht, es ihm im zweiten Range stehet“:

So sieht er zu Padua nicht die Capelle der Annunziata wo man ganze Tage weilen müßte; sondern gefällt sich auf dem weiten, sumpfigen, mit Statuen, die so erbärmlich sind, daß sie in der Peterskirche stehen könnten, staffirten Platz *della Valle*; zu Venedig sieht er *San Giovanni e Paolo* nicht, wo Vivarinis Meisterstücke sind, und die Gräber der Helden, mit Inschriften, die wohl an's Herz sprechen: die Urne des geschundenen Feldherrn in Candia u.s.w.; nicht *San Giobbe*, was damals in seiner ganzen Pracht stand. Überhaupt, wie unglaublich wenig er in Venedig gesehen, weiß nur der, welcher selbst da war. Doch wird auch der, dem dies nicht beschieden worden, den herzoglichen Palast und die eigentlichen Wunder des Marcusplatzes vermissen. Von Florenz will ich gar nichts sagen, wie man dort durchfliegen konnte; nichts vom Versäumen des Wasserfalls zu Terni. Ich sage dies alles nur um meinen Spruch wahr zu machen, daß er ohne Liebe gesehen hat. (Ebd. S. 290f.)

[...] So ganz und gar nicht das Erhabene an sich kommen zu lassen, das Ehrwürdige zu ehren: aber soviel Mittelmäßiges zu protegiren. Über Palladio waren wir alle einig, daß alle die in Venetien gewesen waren, weder zu Vicenza, noch an Sct. Justina zu Padua, noch an San Giorgio und den andern Kirchen seines Baus zu Venedig etwas gesehen, was wir rein und wahrhaft schön nennen möchten: und daß es ganz unbegreiflich sey, wie der, welcher Erwin von Steinbachs Manen zuerst huldigte [in „Von deutscher Baukunst“], der uns vielleicht allen, mittelbar oder unmittelbar den Sinn wieder hell gemacht, hier erhabene Antike sehe: den Regensburger Dom nicht einmal nenne. Das müsse wohl an einer unglückseligen Stimmung, an einem sich Verstocken gegen das Gewaltige liegen [...]: und alle jammerten gen Himmel über das unseelige Weimarer Hofleben, in dem Simson seine Locken verloren habe. (Ebd. S. 293.)

Und er gibt Peter Cornelius, einem der „Häuptlinge“³¹ der von Niebuhr entschieden unterstützten Nazarener in Rom und zugleich „ein inniger Enthusiast für Goethe“, das Wort, der nach einer Lesung aus der *Italienischen Reise* gesagt hatte, „wie tief es ihn bekümmere, daß Goethe Italien so gesehen habe. Entweder habe ihm das Herz damals nie geschlagen, das reiche, warme Herz, es sey erstarrt gewesen: oder er habe es gleich festgekniffen.“ (Ebd. S. 292f.)

³¹ So Meyers spöttische Formulierung in *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* (FA I 20, 120).

So sehr diese romantischen Gegenstimmen der damaligen Zeitstimmung entsprachen, die Rezeption der *Italienischen Reise* im 19. Jahrhundert³² wurde vor allem durch zwei andere Autoren bestimmt: Wilhelm von Humboldt und Heinrich Heine. Humboldt, der Amtsvorgänger Niebuhrs, hatte im Gegensatz zu diesem in seiner großen Rezension von Goethes *Zweytem römischen Aufenthalt* (1830) betont:

dass die Schilderung eines solchen Aufenthalts, eines inneren Lebens in Rom, eine wirkliche Selbstschilderung ist, und diese hat der Verfasser hier mit einer Offenheit und Wärme, einem so scharf und richtig eindringenden Blick, einer so liebenswürdigen, durch den Moment der glücklichsten Gegenwart inspirirten Heiterkeit gegeben, dass man zweifelhaft bleibt, ob man darin mehr die Tiefe oder die Anmuth bewundern soll. Der grossen, gediegenen, das gesammte Gebiet der Kunst und das Wesen und die Formen der Natur, als die Grundlage des Dichtens, das selbst ein begeistertes Entziffern der Natur ist, aufsuchenden Sinnesart des Mannes steht überall das reiche, ungeheure Rom mit Allem, was es in sich fasst, und woran es erinnert, gegenüber. [...] Die Schilderung der grossen *Gegenwart* ist eigentlich das Thema des Buchs.³³

Heine aber schrieb mit der Hellsicht des Romantikers und zugleich des Überwinders der Romantik in seinem 'Reisebild' *Die Nordsee* (1826), daß – während „wir alle, entweder durch eigne Betrachtung oder durch fremde Vermittelung, das Land Italien kennen, und [...] jeder dasselbe mit subjektiven Augen ansieht“ – „Goethe, mit seinem klaren Griechenaugen, Alles sieht, das Dunkle und das Helle, nirgends die Dinge mit seiner Gemüthsstimmung kolorirt, und uns Land und Menschen schildert, in den wahren Umrisen und wahren Farben, womit sie Gott umkleidet“:

Das ist ein Verdienst Goethes, das erst spätere Zeiten erkennen werden; denn wir, die wir meist alle krank sind, stecken viel zu sehr in unseren kranken, zerrissenen, romantischen Gefühlen, die wir aus allen Ländern und Zeitaltern zusammengelesen, als daß wir

³² Vgl. die „Dokumente zur Wirkungsgeschichte“ (MA 15, 715-769), sowie Barner, „Altertum, Überlieferung, Natur“ (vgl. Anm. 20).

³³ Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, Bde. 17, hrsg. v. d. Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1903-1936, hier: I. Abt., Bd. 6, hrsg. v. Albert Leitzmann, Berlin 1907, S. 528-550, bes. S. 531 u. 533.

unmittelbar sehen könnten, wie gesund, einheitlich und plastisch sich Goethe in seinen Werken zeigt.³⁴

Literatur

- Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, Auf Grund der Ausgabe u. des Nachlasses v. Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt u. hrsg. v. Wolfgang Herwig, Bde. 4, Zürich, Stuttgart [Bd. 4: Zürich, München] 1965-1985
- Friedrich Perthes (Hrsg.), *Lebensansichten über Barthold Georg Niebuhr aus Briefen desselben und aus Erinnerungen einiger seiner nächsten Freunde*, Bde. 2, Hamburg 1838
- Wilfried Barner, "Altertum, Überlieferung, Natur. Über Klassizität und autobiographische Konstruktion in Goethes 'Italienischer Reise'", in: *Goethe-Jahrbuch 105* (1988), S. 64-92.
- Manfred Beller, "Das Erbe Goethes im Sizilien-Bild der deutschen Schriftsteller der Gegenwart", in: Albert Meier (Hrsg.), *Ein unsäglich schönes Land. Goethes "Italienische Reise" und der Mythos Siziliens / Un paese indicibilmente bello. Il "Viaggio in Italia" di Goethe e il mito della Sicilia*, Palermo 1987, S. 230-255.
- Hendrik Birus, "'Reaction als Fortschritt': Zum Kunstprogramm der Romantik", in: *Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*, hrsg. v. Ulrich Prinz, Kassel, Basel [etc.] 1998, S. 116-133.
- Sulpiz Boisserée, *Tagebücher I: 1808-1823*, hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978 (= Tagebücher 1808-1854, Bd. 1)
- Nicholas Boyle, "Geschichtsschreibung und Autobiographik bei Goethe (1810-1817)", in: *Goethe-Jahrbuch 110* (1993), S. 163-172.
- Herbert von Einem, "Die Italienische Reise", in: Ders., *Goethe-Studien*, München 1972 (= Collectanea Artis Historiae 1), S. 50-71.
- Johann Caspar Goethe, *Reise durch Italien im Jahre 1740 (Viaggio per l'Italia)*, übs. u. komment. v. Albert Meier unter Mitarb. v. Heide Hollmer u. Anette Syndikus, München 1986
- Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 6: *Briefe aus Berlin. Über Polen. Reisebilder I/II (Prosa)*, hrsg. v. bearb. v. Jost Hermand Manfred Windfuhr, Hamburg 1973
- Wilhelm und Caroline von Humboldt, *Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen*, Bd. 6, hrsg. v. Anna von Sydow, Berlin 1913
- Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, Bde. 17, hrsg. v. d. Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1903-1936
- Hans Mayer, "Italienische Reise", in: Ders., *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Tübingen 1963, S. 51-81.
- Albert Meier, "Vater und Sohn Goethe. Zwei Generationen deutscher Italienreisender", in: Ders., *Ein unsäglich schönes Land. Goethes "Italieni-*

³⁴ Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 6: *Briefe aus Berlin. Über Polen. Reisebilder I/II (Prosa)*, hrsg. v. bearb. v. Jost Hermand Manfred Windfuhr, Hamburg 1973, S. 147f.

sche Reise" und der Mythos Siziliens / Un paese indicibilmente bello. Il "Viaggio in Italia" di Goethe et il mito della Sicilia, Palermo 1987, S. 16-41.

Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991 (= Germanistische Abhandlungen 70)

Rolf Schröder, "Goethes italienisches Reismärchen", in: Albert Meier (Hrsg.), *Ein unsäglich schönes Land. Goethes "Italienische Reise" und der Mythos Siziliens / Un paese indicibilmente bello. Il "Viaggio in Italia" di Goethe e il mito della Sicilia*, Palermo 1987, S. 42-91.

Karl Wilhelm Friedrich Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, Repr. der Ausg. v. 1826, mit einem Nachw. hrsg. v. Herbert Anton, Bde. 2, hrsg. v. Ludwig Tieck u. Friedrich von Raumer, Heidelberg 1973

Heinrich Wölfflin, "Goethes Italienische Reise. Festvortrag, gehalten am 29. Mai 1926", in: *Goethe-Jahrbuch* 12 (1926), S. 327-337.