

Gr. v. d. Schardt zugeschrieben, glaubt B. Wenzel Jamnitzer selbst ansprechen zu dürfen. Mit einem Ausblick auf das bereits ins 17. Jh. hinüberführende Werk Benedikt Wurzelbauers schließt seine Gesamtdarstellung der deutschen Statuettenkunst des 16. Jahrhunderts ab.

Ein schönes und notwendiges Buch. Trotzdem sei, wie vorstehend bereits angedeutet, mit Rücksicht auf die nicht nur für Spezialisten wichtige Erforschung der deutschen Renaissance-Kleinplastik nicht verschwiegen, daß der Katalog keineswegs so vollständig ist, wie B. es im Vorwort wahrhaben möchte, vielmehr unschwer um fast ein halbes Hundert „Statuetten von wirklich künstlerischem Anspruch“ vermehrt werden könnte. Dennoch schmälert dieser Einwand nicht den Wert des Buches, das die Lebensarbeit des Verfassers, dem wir so viele Erkenntnisse zur deutschen und italienischen Kunstgeschichte des 16. Jh. verdanken, mit einem großen Wurf abrundet. Das Fundament ist gelegt, auf dem die Forschung weiterbauen kann.

Hans R. Weihrauch

J. W. v. GOETHE, *Italienische Reise*. Herausgegeben und erläutert von Herbert von Einem. Hamburg 1951: Christian Wegner, Verlag. 705 Seiten.

Als elften Band der „Hamburger Ausgabe“ von Goethes Werken hat der Verlag Christian Wegner unter der wissenschaftlichen Betreuung von Herbert von Einem die „Italienische Reise“ herausgegeben.

Die Reise nach Italien war für Goethe nicht eine Kavaliertour im Sinne des 18. Jahrhunderts oder eine Kunstwanderung, sondern eines der entscheidenden Ereignisse seiner „Selbstbildung“. Er wußte von Anfang an um „diese wichtige Epoche“ seines Lebens, weshalb der redigierte Bericht sowohl in den Erstdrucken wie in der Ausgabe letzter Hand unter den autobiographischen Schriften erschien und auch in der Hamburger Ausgabe diese Stelle beibehalten hat. Der Herausgeber betont denn auch mit Recht, daß die tiefste Wirkung des Buches auf den Leser weniger eine belehrende (im Sinne wissensmäßiger Mitteilung) als „erzieherisch sittlich“ sei. Allein der Reichtum der Gegenstände, die teils spontanen, teils reflektierenden Äußerungen über die Dinge der Kunst, die Begegnung mit den Personen des deutsch-römischen Kunstlebens, die Teilnahme an den Fragen der Kunsterziehung und Kunstkritik, die Entfaltung und Klärung von Goethes Kunsturteil, — dies alles dargestellt aus der Unmittelbarkeit des Erlebnisses oder doch aus nachwirkender Erinnerung — macht das Buch für den Kunsthistoriker zugleich zu einem Quellenwerk von einzigartiger Bedeutung.

Der Verlag hätte den Band kaum einem geeigneteren Autor anvertrauen können als dem Biographen C. L. Fernows, der in einer Reihe von Vorträgen (Goethe und Dürer, Goethes Kunstphilosophie u. a.) das Verhältnis Goethes zu den bildenden Künsten bereits in mannigfacher Weise erhellt hat, und der gerade dieser Seite des Werks seine kenntnisreiche Sorgfalt widmet, ohne darüber andere Problemkreise, wie etwa die naturwissenschaftlichen, zu vernachlässigen.

Der Anlage der Hamburger Ausgabe entsprechend umfaßt der starke Band Text und

Kommentar. Die Textgestaltung ruht auf der kritischen Arbeit aller früheren maßgeblichen Ausgaben, in der üblichen modernisierten Schreibweise, unter Beibehaltung der Daten nach der Ausgabe letzter Hand. (Leider ist in der Modernisierung keine volle Übereinstimmung erzielt zwischen der Schreibung in Text, Kommentar und Register; z. B. ist das „Wohlfahrtshausen“ des Tagebuchs richtig in Wolfratshausen verwandelt, „Schemberg“ aber beibehalten, das im Register dann wieder als Schönberg erscheint.)

Unter dem Titel „Anmerkungen des Herausgebers“ verbirgt sich viel mehr als ein „Kommentar“ im geläufigen Sinn. Einer ausführlichen, sehr systematisch aufgebauten allgemeinen Einleitung folgen: ein Bericht über die Entstehungsgeschichte des Werks und seine Aufnahme bei den Zeitgenossen, die fortlaufenden Anmerkungen zum Text und zur Textgestalt, eine außerordentlich wertvolle Bibliographie und das unentbehrliche Register.

Gegenüber den traditionellen Italienfahrten, in die sie geistesgeschichtlich eingeordnet werden könnte, erhält Goethes Reise ihre ganz einmalige persönliche Note durch den psychologischen Moment, in dem sie schicksalhaft und aus „höchster Notwendigkeit“ geschieht, um in einer Lebenskrise ohnegleichen die Lösung herbeizuführen. Wie verberührend diese in langen Jahren sich entwickelnde Krise war, wird erst in vollem Maße deutlich an den immer wieder aufbrechenden, gleichsam aufatmenden Beteuerungen des Sichwiederfindens in einem neuen, reinen, wahren Leben, die das Tagebuch und die Briefe von der Italienischen Reise durchziehen. Allerdings hatten sich schon in der Heimat wesentliche Gegenkräfte gegen jene innere Gefährdung herangebildet, so daß die Flucht aus Karlsbad an dem denkwürdigen 3. September 1786 bereits als der entscheidende Willensakt zur Überwindung jener Krise erscheinen kann.

Auch in seinem wissenschaftlichen Bemühen war Goethe in eigentümlicher Weise auf die Begegnung mit Italien vorbereitet durch das „Wiedergewahrwerden eines Objektiven“, das sein Denken in den letzten Weimarer Jahren in zunehmendem Maße erfüllt. Das wird sehr deutlich in dem vielleicht etwas zu sehr zu philosophischer Konstruktion und Abstraktion neigenden, aber die Quellen sorgfältig prüfenden und ausschöpfenden Buche von Gisela Schulz-Uellenberg über „Goethe und die Bedeutung des Gegenstandes für die bildende Kunst“ (Fischer-Verlag, München 1947), auf das in diesem Zusammenhang hingewiesen sei. In dem Kapitel über die Italienische Reise heißt es dort (S. 97 f.) unter Heranziehung der aufschlußreichen Briefe an Charlotte von Stein vom 6. und 9. Juli 1786: „Es ist für das Verständnis gerade auch der künstlerischen Ergebnisse der Italienischen Reise wichtig, festzuhalten, daß schon im letzten Weimarer Jahr die wesentlichen Konzeptionen, die in Italien zur Anschauung der Metamorphose der Pflanzen führten, in voller Klarheit ausgebildet waren: »Es zwingt sich mir alles auf, ich sinne nicht mehr darüber, es kommt mir alles entgegen und das ungeheure Reich simplifiziert sich mir in der Seele, daß ich bald die schwerste Aufgabe gleich weglesen kann ...« Und es ist kein Traum, keine Phantasie; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannigfaltige Leben hervorbringt.“ — In der Tat waren mit seinen auf

ein Gesetzliches hingeordneten naturwissenschaftlichen Gedankengängen auch die Prinzipien seiner Kunsterkenntnis aufs engste verbunden, so daß auf der höchsten Stufe „Natur- und Kunstbetrachtung ineinander übergehen“ (v. Einem, S. 566).

Aus der Verbindung von Augenerlebnis und Reflexion, von anschauendem Denken und denkendem Schauen ergibt sich die großartige Einheit der Sicht, die von Einem an den drei zentralen Gegenständen: Natur, menschliche Gesellschaft, Kunst deutlich macht. Aufschlußreich ist dabei der Hinweis auf die innere Bezogenheit zwischen Goethes Geschichtsauffassung und seiner Natur- und Kunstauffassung; der fruchtbare Grund ist überall die genetische Betrachtungsweise.

Alle wissenschaftlichen und ästhetischen Erkenntnisse aber sind nur ein Teil jener Selbstbildung und Selbsterziehung, in der die eigentliche „Summe“ der Italienischen Reise enthalten ist. Auch die eigenen künstlerischen Versuche — lange und mit erstem Bemühen betrieben, — gehören schließlich nur zu den Mitteln, sich von Natur und Kunst Rechenschaft zu geben: „Erstaunend schwer ist es, sehen zu lernen, ohne selbst Hand anzulegen“ (an Frau v. Stein, 1. Febr. 1787). Und wenn sie am Ende zum Scheitern verurteilt sind, so gehört auch dies zu jenen Früchten von Goethes Selbsterkenntnis; daß nicht Stift und Pinsel das Medium seien, seiner Welterfassung und Lebenserfahrung Ausdruck zu verleihen, sondern das Wort.

Bei seinen Bemerkungen über Absicht und Vorgehen bei der „Redaktion“ der Italienischen Reise, die bekanntlich erst 1816 und 1817 im Druck erschienen ist (der letzte Teil erst 1829!), weist der Herausgeber mit Recht darauf hin, daß das Werk seiner Konzeption nach in erster Linie ein Teil von Goethes Selbstbiographie war; er dürfte aber auch recht behalten mit der weiteren Vermutung, daß der Wiedererweckung der Erlebnisse des klassischen Landes und aller Erkenntnisse, die es vermittelt hatte, eine besondere Aktualität und programmatische Bedeutung zukam in der Auseinandersetzung der Weimarer Kunstfreunde mit der „Neudeutsch-religios-patriotischen Kunst“.

Eine nicht zu unterschätzende Summe entsagungsvoller, aber höchst dankenswerter Editorenarbeit ist schließlich in den Anmerkungen enthalten, die den Text fortlaufend begleiten. Sie bieten wohl alles, was der kunsthistorisch interessierte Leser über die Künstler und Werke zu wissen wünscht, die für Goethe Gegenstand der Betrachtung und Anlaß zu theoretischen Äußerungen sind: den Nachweis des damaligen und jetzigen Standorts, Hinweise auf neuere Interpretationen und einführende Literatur. Einzelne Erläuterungen sind zu inhaltsreichen kleinen Abhandlungen geworden, z. B. über das Problem des Gegenstands in der bildenden Kunst, über die Beurteilung Michelangelos in der Nachwelt, über A. L. Hirt und Goethes Stellung zu dessen architekturgeschichtlichen Theorien, über Goethes Verhältnis zu Raffael und Palladio. Hier haben auch wichtige Stellen aus der gesprächigeren Urfassung der Tagebücher und Briefe Aufnahme gefunden, die der redaktionellen Arbeit für die Drucklegung zum Opfer gefallen waren, z. B. über Mantegna, über Tintoretto, über Tiepolos Fresken in der Villa Valmarana, über Winkelmann, über den Wandel in der Beurteilung der Colonnaden des Bernini usw. — Der Reichtum an konkreten Daten, der in diesen Anmerkungen geboten ist, wird die vorliegende Ausgabe allen, die sich mit Goethes Ver-

hältnis zur bildenden Kunst oder mit der Kunst der Goethezeit zu beschäftigen haben, besonders wertvoll machen.

Die umfangreiche Bibliographie enthält nicht nur den Nachweis der wichtigsten Ausgaben, der ergänzenden Quellen und des wissenschaftlichen Schrifttums zur Italienischen Reise, sondern auch eine aufschlußreiche Zusammenstellung der von Goethe benützten Italienliteratur, die den Zugang zu diesen nur wenig gekannten Schriften eröffnet. Gerade wegen des hohen praktischen Wertes der Bibliographie mag es erlaubt sein, einige Titel zur Vervollständigung nachzutragen:

H. Wölfflins Weimarer Vortrag jetzt leicht zugänglich in: H. Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel, 1941, S. 49 ff. — Allgemein: Th. Hetzer, Goethe und die bildende Kunst. Humboldt-Bücherei, Band 6. Volk und Buch-Verlag, Leipzig 1948. — E. Beutler und J. Rumpf, Bilder aus dem Frankfurter Goethe-Museum. Frankfurt a. M. 1949. — Zu Raffael: O. Bock von Wülfigen, Die Verklärung Christi von Raffael. Berlin 1946. — Zu J. Ph. Hackert: F. de Filippis und O. Morisani, Pittori tedeschi a Napoli nel Settecento. Associazione Italo-Germanica, Sezione Napoletana, I. Napoli 1943.

Gerne würde man den Vortrag von Georg Graf Vitzthum über „Palladio und Goethe“ gedruckt sehen, aus dessen Manuskript in den Anmerkungen zu Palladio einige besonders schöne und vielversprechende Sätze mitgeteilt werden. P. Halm

MERCEDES GAFFRON: *Die Radierungen Rembrandts. Originale und Drucke, Studien über Inhalt und Komposition.* Mainz 1950: Kupperberg. 156 S., 82 Abb.

„Dieses Buch soll die ursprüngliche künstlerische Absicht Rembrandts in seinen Radierungen zeigen. Das ist heutzutage möglich, da wir mit Hilfe der Photographie die Verfälschung seiner Kompositionen durch die Seitenverkehrung beim Druck wieder aufheben können. Diese Verfälschung ist früher wohl aus Gleichgültigkeit . . ., unterstützt durch die malerische Schwarz-Weißwirkung der Rembrandtschen Radiertechnik, nicht in ihrer Bedeutung erkannt worden. Es ist aber nötig, von der ästhetisch-bewertenden oder symbolisch-deutenden modernen Betrachtungsweise zur reinen Anschauung zurückzu-kehren, . . .“ (S. 37 f.)

Die Verf. unternimmt es, in einem „Allgemeinen Teil“ und anschließend in der Besprechung von 34 Radierungen R.s nachzuweisen, daß bisher fast das gesamte Radierwerk R.s falsch aufgefaßt worden sei. R. habe, so lautet die These des Buches, in seinen Radierungen nicht im Druck, sondern in dessen Spiegelbild in der Zeichnung auf der Kupferplatte seine künstlerischen Gedanken in voller inhaltlicher Deutlichkeit ausgesprochen. Es scheine, „als ob sich nach dem einmaligen Vorgang der Verwandlung der vorgestellten Wirklichkeit in das komponierte Bild die künstlerische Spannung vollständig entladen hätte, so daß ihn danach das weitere Schicksal seiner Zeichnung nicht weiter besonders interessierte.“ (S. 32.) Es gebe nur „eine einzige Radierung“, deren Inhalt als Ausnahme besser in der Komposition des Druckes ausgedrückt sein könnte“ (S. 154; gemeint ist B. 43). „Bis auf eine einzige Ausnahme hat er niemals größere lineare