



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

Italien und das deutsche Formgefühl

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78633)

Norden bisher als seinen eigentümlichsten Ausdruck gegeben hat. Mit Ehrfurcht und Spannung horcht man wieder auf die Melodien der unterirdisch rauschenden Wasser der Vergangenheit. Und wenn Deutschland aufs neue die Waffen niederlegen wird, dann werden die Tempel des Friedens nicht in italienischer Form erstehen, aber auch jede schon geprägte Formel aus den zurückliegenden Jahrhunderten wird als zu eng empfunden werden.

Wir wollen nichts prophezeien, aber es wäre möglich, daß das, was jetzt, da und dort, erst als einzelner Quell und einzelnes Rinnsal sichtbar wird, dann plötzlich als mächtiger Strom hervorbricht. Das wäre dann die eigentliche Architektur der deutschen Renaissance, der Begriff genommen in seiner geheimnisvollsten Bedeutung: als eine Wiedergeburt des deutschen Geistes aus sich selbst.

ITALIEN UND DAS DEUTSCHE FORMGEFÜHL

Über nationales Formgefühl zu sprechen ist ebenso lockend wie schwierig. Sicher findet man bei jedem Volke gewisse durchgehende Formeigentümlichkeiten, eine bestimmte Art, die Dinge zu ordnen, eine bestimmte Art, das Leben der Dinge sich zu deuten; allein wenn es schon schwer ist, ein Volk als eine Einheit zu fassen, wie soll man über die Schwierigkeit hinwegkommen, daß alles und also auch der sogenannte Volksgeist in steter Wandlung sich befindet? Sobald man das wirklich Durchgehende greifen will, läuft man Gefahr, etwas gar Allgemeines und Farbloses in der Hand zu behalten. Man wird darum sich entschließen müssen, Perioden von betonter Nationalität anzuerkennen im Gegensatz zu weniger betonten. Das Bezeichnendste ist schließlich doch das, worin ein Volk einzig ist, und was nirgendwo sonst sich findet. Italien hat in der Renaissance eine Kunst geschaffen, die wir als die spezifisch italienische empfinden, einfach darum, weil sie unter allen italienischen Hervorbringungen die unvergleichbarste ist. Der italienische Barock ist zweifellos auch eine nationale Schöpfung, aber hier rivalisieren bereits andere Länder. Man kann sagen, diese Sprache sei auch auswärts gesprochen worden, wenschon mit verschiedener Färbung. Fragt man aber, worin der Barock der Italiener sein Eigentümliches habe (etwa dem deutschen Barock gegenüber), so käme man auf Begriffe, die schon für das Wesen der italienischen Renaissance bezeichnend sind und dort nur eine viel klarere Ausprägung gefunden haben. Ja, man würde bei weiterem Fragen leicht feststellen können, daß schließlich schon das ganze italienische Mittelalter unter ähnlichen Vorzeichen steht.

Nun interessiert uns vor allem, über unsere eigene Art ins Reine zu kommen. Durch Vergleichung lernt man am meisten, und so wird immer wieder der Ver-

such gemacht werden, die großen Gegensätze von Nord und Süd sich gegenüberzustellen. Was ist deutsche Zeichnung? Was ist deutsches Ornament? Die Architekturgeschichte sollte nicht mehr bloß nach den zeitlich sich folgenden Stilen scheiden, sondern dem nationalen Formgefühl nachgehn, das in allen Metamorphosen sich behauptet.

Das sind nun freilich große Themata, und wenn wir uns auch hier einschränken und die Frage wesentlich auf unser Verhältnis zur Architektur der italienischen Renaissance zuspitzen, so kann es sich doch nur darum handeln, in andeuter Form die Meinung klar werden zu lassen.

Mit der Kennzeichnung des Gegensätzlichen ist das Problem aber nicht erledigt. Das Merkwürdige ist, daß bei aller Verschiedenheit der nationalen Anlage gerade im Norden eine Empfänglichkeit für «das andere» auch da ist; umgekehrt nicht. Es ist leicht, diese Empfänglichkeit als Schwäche abzutun, und jeden fremden Import als Störung des nationalen Lebens zu verurteilen, aber eine solche Erklärung ist einseitig. Es müssen eben doch bestimmte Bedürfnisse vorhanden gewesen sein, die von außen her am leichtesten befriedigt werden konnten. Mag sein, daß das Fremde zeitweise das Nationale wirklich bedrängt und sogar erstickt hat – es spielen da Fragen der allgemeingeschichtlichen Konstellation mit –: mit einer bloß negativen Kritik wird man keinesfalls auskommen. In dem Ringen unsrer Kunst mit dem Problem «Italien» steckt ein gewaltiges Wollen, das eine positive Deutung verlangt.

1. Wer nach dem Süden kommt, ist zunächst immer von der Einfachheit der italienischen Formenwelt betroffen. Was das für große stille Linien sind. Wie schlicht und leicht faßbar die Flächen und Kuben. Die erste italienische Kirche mit freistehendem Campanile – es gibt nichts Einfacheres als diese Körper. Die erste italienische Säulenhalle – wie klar ausgesprochen ist jede Form: die Säule, der Bogen, der Raumgehalt der Halle. Wo ein paar Gebäude zusammenstehen, sondern sie sich für das Gefühl sofort als einzelne, rein plastisch empfundene Existenzen.

Denkt der Reisende an den Norden zurück, so wird die Phantasie ihm ganz andere Bilder liefern. Die Formen sind vielfältiger und verflechten sich ineinander. Turm und Türe, Giebel und Erker, sie bilden ein kompaktes, schwer auseinanderzulegendes Ganzes. In den architektonischen Gesamtbildern verbinden sich die Elemente zu «malerischen» Gruppierungen. Die Dinge tragen mehr den Charakter des Gewachsenen als des Tektonisch-Gefügten. Der dominierende Eindruck ist nicht der des Ruhenden und Vollendeten, sondern der der Bewegung und der wirkenden Kraft.

Bei solchen Vergleichen wird dann alsbald deutlich, daß jener Eindruck von Einfachheit in Italien auf sehr verschiedene Ursachen zurückgeht. Nicht nur das Lineament ist einfacher, es wirkt schon die plastische

Greifbarkeit an sich einfacher. Vor allem aber das In-sich-Vollendete und Beruhigte der Form.

Was man mit leicht mißzuverstehendem Ausdruck den Unterschied von plastischer und malerischer Empfindung nennt, ist nichts anderes als jene ganz klare Erscheinung der Form, wie sie Italien gestaltet, wo Fläche rein als Fläche und Kubus rein als Kubus wirkt, und andererseits die immer mit dem Reiz der Bewegung spielende Gestaltung des Nordens, wo ein geheimnisvolles Leben Form mit Form verbindet. Wir kommen dieser «malerischen» Wirkung entgegen, indem wir die Linie an sich bewegter bilden, die Fläche aufwühlen, das Gruppierte, Sichdeckende, Verschlungene geben, im Grunde aber ist es eine Gewöhnung des Sehens, die sich bei jedem Anlaß betätigt und keiner besondern Gunst des Objekts bedarf. Auf dem Nährboden einer solchen «malerischen» Empfindung hat sich die nordische Vorliebe für die Linienspiele des Schlingornaments entwickelt wie die Freude an dürrer Baumgestalt, das die alten deutschen Maler so oft bringen. Daraus erklärt sich, daß deutsche Architektur im Umriß, in der Flächenbehandlung, in der Massengruppierung immer einen Reichtum besitzt, hinter dem Italien auch in seinem Barock zurückbleibt.

Schließlich ist es derselbe Unterschied, der eine Zeichnung Raffaels von einer Zeichnung Dürers oder Grünewalds trennt. Dort die glatt fließende, «reine» Linie, hier eine Mannigfaltigkeit bewegter Zeichen. In wie einfachen Formen ordnet sich so ein italienischer Kopf, und wie vielfältig ist die Formenwelt in einem nordischen Bildnis. Die ganze italienische Kunst beruht auf dem Begriff der isolierten Gestalt, und wer sich italienische Bilder vorstellt, dem kommen sofort Figuren, einzelne Figuren in Erinnerung. Man mache die Gegenprobe: Wie schwer will sich aus deutschen Bildern ein Einzelkörper herauslösen, wie verschlingt sich eine Form in die andere, wie reich ist der Gehalt an bewegter Linie auf einer solchen Tafel. Und in der Plastik ist es nicht anders: die deutsche Figur ist immer irgendwie in einen allgemeinen Formzusammenhang eingebunden und entzieht sich schon dadurch der Faßbarkeit. Die ungeheuer komplizierten Formkomplexe des nordischen Altarschreins haben im Süden keine Analogie.

Neben diesem «malerischen» Bewegungsschein existiert aber noch eine andere Art von Bewegung, die zu einem ebenso starken Unterscheidungsmoment nördlicher und südlicher Art wird: die Bewegung der *Funktion*, der Proportionsspannung usw. Die nordische Zeichnung ist leidenschaftlicher. Die Linie hat mehr Stoßkraft. Der Zug einer Ranke im deutschen Ornament ist drängender, Form und Anordnung hier haben nichts gemein – selbst bei verwandter Stimmungsabsicht – mit italienischer Wohligkeit und Lässigkeit. Die Funktionen, die sich im Süden leicht und wie selbstverständlich vollziehen, geschehen im Norden mit deutlicherem Einsatz von Kraft und Willen. Der Nachdruck, mit

dem namentlich gewisse aufwärtsgehende Formen wirken, ist unvergleichlich. Und wenn es nicht die Einzelform ist, so kann in der Proportion des Ganzen die Spannung liegen! Im Süden ist das System der Proportionen vornehmlich auf den Ton der Ruhe abgestimmt oder wenigstens auf den einer lässigen Gespanntheit (der flache Giebel ist ein Teilausdruck davon), und alles scheint wie von selber Gestalt gewonnen zu haben; im Norden spürt man überall die drängenden, treibenden Kräfte und so wenig der extreme Vertikalismus der Gotik mit nordischer Art im ganzen gleichgesetzt werden darf, so ist es doch einleuchtend, daß dieser Stil nur hier seine Heimat haben kann.

Das italienische Formgefühl verlangt nach dem Gegliederten und klar Differenzierten, während die Phantasie des Nordens mehr an der Vorstellung eines Gewächses festhält, wo es keine Absätze gibt, und die Teilformen nicht aus dem Zusammenhang gelöst werden können. Ein einheitlicher Schuß geht von unten bis oben durch, und wenn auch die italienische Komposition der Einheit nicht entbehrt, so ist es eben doch eine andere Art von Einheit: ein Gefüge selbständiger Teile. Die Durchgliederung ist hier eine vollkommeneren. Der Bau ist durchsetzt mit Gelenken. Form um Form hat sich zu völliger Selbständigkeit entwickelt.

Das Charakteristische des südlichen Giebels ist nicht nur die flache Neigung, sondern das, daß die Form abtrennbar ist, das heißt als etwas ganz Selbständiges dem Unterbau sich gegenüberstellt. Im nordischen Giebelhaus ist das nicht der Fall. Das Giebeldreieck geht ohne gliedernde Fußlinie aus der Mauer hervor und selbst wenn ein Abschnitt gemacht wird, so bleibt es eine äußerliche Markierung, und man spürt trotzdem den Zusammenhang der Kräfte, die von unten her nach der Spitze verströmen.

So ist die südliche Gewölbedecke immer mehr oder weniger ein Teilstück, das man abnehmen kann, ohne in die Substanz des Baues einzugreifen. Sie ist wie ein Hut, wie ein Deckel dem Unterbau aufgesetzt. Im Norden würde man kaum auf diese Vergleichung kommen. Da hängt alles miteinander zusammen. Gleichgültig, ob es mittelalterliche Gewölbe sind oder Gewölbe des Rokoko: zwischen Wand und Decke kann man keinen Schnitt machen ohne die lebendigen Fasern zu durchschneiden.

Säulenreihen gibt es im Süden wie im Norden. Wenn aber die italienische Säule ihre besondere Schönheit gerade da erreicht, wo sie vollkommen frei und selbständig wirkt, und wo man fühlt, daß sie auch für sich allein noch eine ästhetische Daseinsmöglichkeit hätte, so beginnt für den Norden die lebendigere Bildung umgekehrt dort, wo der Zusammenhang mit der Mauer so eng festgehalten wird, daß man nie versucht ist, das einzelne Glied sich isoliert vorzustellen. Die eigentümlich-nordischen Träger sind darum nicht die klar differenzierten Formen, sondern die mauergebundenen, pfeilmäßigen. Man will im Bann der allgemeinen dunklen Triebwelt bleiben, die aus ihrem Schoß die ver-

schiedensten Gebilde entläßt, ohne eines ganz freizugeben. Neben der fast freien Form gibt es andere, die wie in tiefem Träumen befangen sind.

Die italienische Kunst verehrt ihre höchsten Werte im Begriff der «reinen» Proportionen. Das sind die bleibenden Verhältnisse, die den Charakter des Notwendigen an sich tragen. In jedem Fall, nach der Art der Aufgabe, neu zu finden, sind sie doch alle gehalten durch ein und dasselbe Gesetz der absoluten Schönheit. Ob es sich um eine Fläche handle, um einen Körper oder um einen Raum, immer spürt man die bestimmende Proportion. In den Verhältnissen liegt die Schönheit, die, himmlischen Ursprungs, uns auf Momente der Gottheit näher bringen kann. Im Norden spielt die Proportion nicht die gleiche Rolle. Zwar ohne bestimmte «Verhältnisse» kommt keine Kunst aus, aber für uns liegt das Wesentliche nicht in der bleibenden Form, sondern in dem, was geschieht. Für die nordische Gotik leuchtet das unmittelbar ein, aber man weiß, daß eine heimliche Gotik durch alle Jahrhunderte deutscher Kunst durchgeht. Und ebenso sieht man das Ideal der in sich ruhenden Vollkommenheit zwar nur während der Renaissance in Italien ganz hell leuchten, aber für das Bewußtsein der Nation ist es nie ganz untergegangen.

Daraus ergibt sich dann auch eine verschiedene Einstellung zum Begriff des Gesetzmäßigen, der Regel, hüben und drüben. Der Deutsche versteckt sie, der Romane (nicht nur der Italiener) offenbart sie. Bei uns ist die starke Betonung der Regel dem Eindruck des Lebendigen leicht hinderlich, bei den andern kann sie geradezu zur Voraussetzung höherer Wirkung werden. Wir suchen mehr den unmittelbaren Ausdruck der Erregung, die leidenschaftliche Eruption, wobei es nichts verschlägt, wenn Steine und Schlacken mitgehen, die andern mehr die Form, an der nichts geändert werden kann, die Garantie der Notwendigkeit. Deutsche Bauart verträgt einen Einschub von Zufälligem, das Natürlich-Gewachsene läßt sich nicht in reiner Regel auflösen. Die Italiener sind die geborenen Tektoniker und die Asymmetrie und der freie Rhythmus des Nordens muß ihnen als Willkür und Formlosigkeit vorkommen.

Kein Zweifel, daß unsere Formenwelt die reichere ist. Die größte Beschränkung des Südens liegt darin, daß die Kunst an menschlichen Verhältnissen haften bleibt: sie ist ausgesprochen anthropozentrisch und es fehlt ihr die Kraft der Allbeseelung und jene Möglichkeit, in allen Gestalten mitzuleben, die der Norden besitzt. Die italienische Säule mag in verschiedener Tonart gebildet werden, im Grunde ist es immer dieselbe Form; die Phantasie des Nordens aber schwelgt in absoluter Freiheit des Gestaltens und kann alle menschliche Vergleichung hinter sich lassen. Es gibt kurze und lange, freistehende und zusammengepackte Schäfte, bis zu jenen gebündelten Kräftestrahlen der mittelalterlichen Architektur, die, in die Gewölberippen überfließend, eigentlich überhaupt nie zu Ende kommen.

Auch in den monumentalsten Äußerungen ihrer Architektur bleibt die italienische Vorstellung an menschliches Dasein gebunden. Es ist ein höchst gesteigertes Dasein, über alle irdischen Maße hinaus, aber es ist doch konzipiert im Sinne menschlicher Existenz. Gerade darin liegt die gewaltige Wirkung des italienischen Monumentalbaus. Man bekommt einen Eindruck des Großmenschlichen, eine Ahnung von möglicher menschlicher Würde, wie nirgends in der Welt. Deutsche Kirchenhallen mögen in der Kraft des seelischen Antriebs die italienischen übertreffen, aber was sie geben, ist nicht das groß empfundene Leben selbst, sondern etwas, das jenseits des Lebens liegt. Die südliche Kirche *ist* das sinnlich gewordene Göttliche, die nordische Kirche hebt die Seele zur Ahnung des Göttlichen empor.

Daraus erklärt sich auch, daß es eine rein sakrale Architektur in Italien nicht in demselben Sinne geben kann wie bei uns. Die italienische Renaissance behält – es sei mit aller Vorsicht gesagt – etwas Weltliches in ihrem Kirchenbau, weil der Unterschied zwischen Profan- und Sakralbau kein Unterschied der Art ist.

2. Was wir hier an gegensätzlichem Wesen klargelegt haben, sind Beispiele, die das Phänomen zwar nicht erschöpfen, die aber über die Tiefe des Unterschieds der zwei Naturen keinen Zweifel lassen werden. Man könnte nun denken, daß eine Vermischung des Geschmacks nicht möglich sei, und daß man entweder auf der einen oder auf der andern Seite stehen müsse, allein so ist es nicht: wir stoßen auf die merkwürdige Tatsache, daß der Norden, wenn nicht immer, so doch zeitweise durchaus fähig gewesen ist, auf südliche Schönheitswerte einzugehen, ja daß er sein eigentliches Ideal im Süden hat suchen können. Welche Zeiten das gewesen sind, kann hier unerörtert bleiben. Es ist nicht allzu lange her, daß die letzte Welle des Italianismus sich verlaufen hat. Wir Heutigen bekennen uns nun freilich zu andern Meinungen und man bedauert die vielen Imitationen italienischer Renaissance im Bild der deutschen Städte. Die Kritik lautet ungefähr so: die edle Ruhe und Lässigkeit der Italiener wirkt auf die Dauer erkältend. Wir wollen die Spannung sehn in der Form, die Anstrengung, das Werden. Italienisch komponierte Bauten erscheinen uns als zu hemmungslos und darum uninteressant; der Prozeß der Formwerdung, wie wir ihn uns vorstellen, ist dunkler, geheimnisvoller. Wir glauben überhaupt nicht an ein Vollkommenes, das sich in der Welt verwirklichen ließe; alles, was sich als solches gibt, verliert nach einiger Zeit seinen Zauber. Mehr als einem ist unter der Kuppel des römischen S. Peter der Wert der nordischen Kathedralarchitektur aufgegangen als einer Kunst nicht des harmonischen Seins, sondern der leidenschaftlichen Erregung. Aber auch bei gewöhnlichen und kleinen Aufgaben, wo sie der Norden auf seine Weise behandelt hat, verspüren wir mehr Wärme, mehr persönlichen Charakter, mehr Unmittelbar-Sprechendes. Schließlich bedeutet Architektur hüben und drüben überhaupt nicht das gleiche. Mit einiger Über-

treibung kann man sagen, der tektonisch gefaßte Raum, den der Mensch als Resonanz seiner Persönlichkeit empfindet, sei das eigentliche Thema der italienischen Kunst und in ihm habe alle Sehnsucht zur Ruhe kommen können; für den Norden gilt das nicht. Die nordische Analogie wäre eher gegeben in dem Menschen, der im Raum untergeht, der im All sich verliert. Man kann an die offene Landschaft denken oder auch nur an das häusliche Gemach. Dürers Stich des Hieronymus ist typisch für das, was gemeint ist: kein Raum im italienischen Sinn, den der Mensch mit seiner Lebensempfindung füllt und von dem er wieder in seiner Vitalität gesteigert wird, – hier wachsen die Dinge dem Menschen als körperlichem Wesen über den Kopf, und denkt man sich die Dämmerung dazu, wo die Schatten sich ins Zimmer legen und die Gegenstände eine fremde, sonderbare Gestalt annehmen und in geheimnisvolle Beziehung zueinander treten, so wird der nordische Charakter noch deutlicher. Rembrandt hat solche Situationen gemalt und soweit die Sphären auseinanderliegen: aus solchen Bildern ist doch auch wieder ein Rückschluß auf die eigentliche Seele nordischer Baukunst möglich.

3. Wenn dem so ist, wie kann man dann die Tatsache des «Italianismus» im Norden anders erklären als im Sinne des Abfalls vom Eigenen? Es scheint keinen Ausweg zu geben: der Deutsche, wenn er italienische Werte verehrt, gibt seinen Gott auf und treibt Götzendienst. Wie aber, wenn wir Italien gar nicht «italienisch» sähen? Wenn wir aus der italienischen Kunst etwas herauszögen, was eben nur wir hineingelegt haben? Es ist offenbar, daß die südliche Schönheit auf der Folie des nordischen Formgefühls eine ganz neue Wirkung bekommen muß. Wem die Welt des Verflochtenen, Irrationalen, Geheimnisvollen Heimat ist, dem wird die reine Linie, die klare Form einen Eindruck machen, den der Italiener kaum zu begreifen imstande ist. Die Stille südlicher Architektur wirkt im Norden mit einer Idealität, als ein Eingehen in den Frieden nach ewiger Unrast, wie im Lande selber nicht. Und tritt nun jene Schönheit des wohlproportionierten Raumes und der völlig durchgebildeten und gelenkigen Form dazu – in einer edlen Säulenhalle etwa –, so empfinden wir das wie ein Wunder und als eine Erlösung aus dumpfen gebundenen Zuständen. Der ganze Mensch fühlt sich verwandelt und in einen Zustand ungekannter Freiheit emporgehoben.

Selbstverständlich, es sind Wirkungen, die nicht nur aus dem Kontrast entstehen. Der Genuß der vollkommenen Form und die Wohltat der «reinen» Proportion, sie sind das Wesentliche der Kunst gerade für den Italiener. Allein es muß doch eine andere Stimmung sich ergeben, wenn diese Dinge nicht als die natürlichen Produkte der Kunst schlechthin vorhanden sind, sondern als etwas Himmlisches in einer sonst ganz verschieden gearteten Formenwelt stehen. Die «Reinheit» der Form hat für uns einen besondern Sinn: wir empfinden sie nicht

nur als begehrenswert, sondern als etwas, was eigentlich in der realen Welt keine Existenz haben kann, und was darum, wenn es auf Augenblicke erscheint, so seltsam und überirdisch wirkt. Der romantische Zauber Italiens für den Nordländer ist nun eben der, daß hier das Paradiesische ihm als ein Selbstverständliches entgegentritt. Und es scheint nur eines Schrittes zu bedürfen, um selber dieses paradiesischen Lebens teilhaftig zu werden. Es ist alles so einfach, daß man meint, man müsse nur den Fuß von mitgebrachten Fesseln entstricken, um sofort in ein Reich der «edlen Einfalt» und «stillen Größe» eingehen zu können.

Wir können hier nur andeuten, aber das Verlangen, aus dem Vielfältigen zum Einen zu kommen, aus dem Verschlungenen zum Klaren, Offenen, Schaubaren, aus dem Unendlich-Bedingten zum Unbedingten, aus dem Zufälligen zum Notwendigen – es sind lauter Äußerungen desselben Triebes, der im Norden immer und immer wieder wach geworden ist und im Süden Erfüllung suchte. Was Dürer ein Leben lang ersuchte, die Reinheit und Vollkommenheit der Gestalt, ist in der Wurzel derselbe Idealismus, der einen Schinkel der Antike in die Arme trieb. Hier von Entartung zu sprechen, ist vollkommen ungeschichtlich. Die Sehnsucht ist echt, nur täuschen wir uns, wenn wir glauben, Italien könne uns in seiner Kunst die Form fertig geben, die unsere Sehnsucht stillt. Weil wir, vom Norden herkommend und erfüllt von nordischer Figur, die italienische Schönheit wirklich zunächst als eine Art von Erlösung empfinden, haben wir uns täuschen lassen und in der Nachahmung das Heil gesucht. Mit unmittelbarer Nachahmung aber kommen wir auf ein totes Geleise. Man muß unterscheiden, welche Elemente uns assimilierbar sind und welche nicht. Was der Klassizismus an bleibenden Werken hervorgebracht hat, ist lebendig nur durch den Zusammenhang mit der nordischen Tradition, und wäre es nichts anderes als die Art des Zusammenempfindens von Architektur und Landschaft. (Der Monopteros im «englischen Garten» in München ist gewiß als Form aus dem Süden herübergenommen, aber die Art, wie er aus dem Hügel hervorst wächst, wie er als Geformtes mit dem Ungeformten von Busch und Baum zusammenklingt, ist nicht südlich.)

Wenn aber jetzt noch einmal ein Klassizismus kommt, so wird er anders aussehen. Man wird erkennen, daß das «Reine» nur aus dem «Unreinen» hervorgehen kann, wenn es für uns glaubhaft wirken soll. Man wird die ganz durchgebildete, freie Form nur im Zusammenhang mit dem Nordisch-Befangenen zeigen dürfen, die Schönheit nur als ein ewig Werdendes und nicht als etwas von vornherein Fertiges. Auch wir haben das Bedürfnis, im Schoß des Notwendigen auszuruhen, aber das Gestaltete muß seine Wurzeln haben im Grunde des Irrationalen und Unendlichen. Die Antike, Italien wird nicht aufhören, Beglückung zu sein, aber unsere letzte Schönheit suchen wir nicht jenseits der Berge, sondern in der Höhe über uns: *Non ultra montes, sed supra montes.*