

auch nicht für eine ruhige Verwaltung gemacht waren. Jedoch ist auffällig, wie schon mitten unter der Eroberung an den Neuaufbau gedacht wurde.

Der Verf. vereint große Sachkenntnis mit lebhafter und anschaulicher Darstellung. Sein Urteil ist ruhig, sachlich und gerecht.

I. Bleibe

Houang, François: Christus an der chinesischen Mauer. (132 S.) Luzern 1959, Räber & Cie. Br. DM 7,80.

Der Verf., ein ehemaliger Buddhist und jetzt katholischer Priester, stellt sich die Frage, warum die christliche Verkündigung in China so wenig Erfolg erzielt habe. Das Christentum ist im ganzen der chinesischen Seele fremd geblieben, vor allem den Gebildeten, die im Marxismus den Glauben gefunden zu haben meinen, der China einen und zu einer großen Nation machen könne. H. glaubt aber nicht an einen tiefen Gegensatz zwischen der chinesischen Kultur und dem Christentum. Er findet bei den drei Großen, die die Seele Chinas geformt haben, Laotse, Konfutse und Motse Anknüpfungspunkte. Allerdings glaubt er, daß der Einfluß des Konfuzianismus für immer gebrochen ist, und daß es darum besser wäre, an die Beschaulichkeit Laotses und die tätige Menschenliebe des in seinem Land kaum zur Wirkung gekommenen Motse auszugehen. Aus dem Buch spricht die große Trauer eines um seines Glaubens willen Verbannten, der aber seinem Land mit unverminderter Liebe verbunden bleibt.

A. Brunner SJ

Naturgeschichte

Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposion mit Beiträgen von Maurice Bémol, André Chastel, Klaus Conrad, Herbert von Einem, Dagobert Frey, Joseph Gantner, Friedrich Gerke, Joseph Müller-Blattau, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Ernst Zinn. (183 S. mit 60 Bildtafeln) Bern 1959, A. Francke DM 16,50.

Die Themenstellung des Werkes und der ihm vorausgegangenen wissenschaftlichen Tagung ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil die Problemstellung grundlegend ist. Die Beziehungen zwischen dem Ganzen und den Teilen können wir — wenn auch jeweils in sehr verschiedener Weise — bei Kunstwerken wie in der Philosophie und sogar in der Mathematik studieren. Elementare Fragestellungen aber überwinden die Gefahr des Zerfalls, die gerade die Spezialisierung einer historischen Wissenschaft mit sich bringt. So wird die „Universitas

litterarum“ nicht durch Schilderung von Übergängen oder umfassenden Zusammenhängen gesucht, sondern durch einen Neubau der Fundamente. Obwohl nämlich die Beitragssammlung durchaus fragmentarischen Charakter besitzt — wie es bei einem solchen Symposion nicht anders sein kann —, bietet sie durch die zentrale Problematik ein Ganzes: die Struktur geistigen Schaffens wird sichtbar. Das Unvollendete bei Michelangelo (von Einem), Rembrandt (D. Frey), Rodin (Schmoll gen. Eisenwerth), Schubert (J. Müller-Blattau), Paul Valéry (M. Bémol) wird in seiner Eigenart deshalb so deutlich und aufschlußreich, weil in einer ersten umfassenden Untersuchung F. Gerke das „Vollendete“ und die Unmöglichkeit des „Unvollendeten“ in der byzantinischen Kunst herausgestellt hat. So erhält die Thematik gleichsam ihren Goldgrund in der Vergangenheit, vor dem sich die neuzeitlichen Vorgänge vollziehen. Es wird aber zugleich auch ein Rahmen gespannt, der die Einzeluntersuchungen in ein historisches Gesamtgefüge einbaut. Gerke skizziert auch (unter Hinweis auf Untersuchungen von Gantner und anderer) die besonderen Ansätze zum Fragment in der westlichen frühmittelalterlichen Kunst — beispielsweise im Utrechtsalter —, die schließlich zu einer eigenen Erfassung des Unvollendeten führen. Die Referate K. Conrads über das Problem der Vorgestalt und J. Gantners über die Formen des Unvollendeten in der neuen Kunst führen dann tiefer in den künstlerischen Schaffenvorgang überhaupt ein.

Es kann nicht die Aufgabe dieser Hinweise sein über Inhalt und Qualität einzelner Beiträge zu berichten. Es soll nur ein weiterer Leserkreis auf diese grundlegenden Arbeiten aufmerksam gemacht werden. Vielleicht darf die Bedeutung des Symposiums der Universität des Saarlandes mit einem Zitat von J. G. Haman, das E. Zinn in diesem Band überliefert nachdrücklich zum Bewußtsein gebracht werden (171): „Ja unser Wissen ist Stückwerk. Ich denke mit göttlicher Hilfe gegenwärtige Blätter zu einem solchen Korbe zu machen, worin ich die Früchte meines Lebens und Nachdenkens in losen und vermischten Gedanken sammeln will. Um die von gleichem Inhalt mit der Zeit zusammen zu bringen, will ich selbige numerieren.“ H. Schade SJ

Scheltema, Frederik Adama van: Die Kunst der Moderne. (320 S. mit 32 Strichzeichnungen im Text, 144 Schwarzweiß-Tafeln und einer Farbtafel) Stuttgart 1960, Kohlhammer. Ln. DM 44,—.

Das vorliegende Werk ist der 5. Band einer Kunstgeschichte des Abendlandes. Die Kunst der Moderne oder „Späten Neuzeit“ beginnt in diesem Werk im 18. Jahrhundert mit der Aufklärung. Ihr folgt die Charak-

terisierung der Romantik. Einen letzten Abschnitt, der gegen 1850 beginnt, bezeichnet der Verf. wiederum mit dem Namen „Moderne“; wobei in der Malerei Realismus, Idealismus und Impressionismus eine erste Unterteilung dieser Zeit ermöglichen, während die Kunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis heute einen zweiten und letzten Abschnitt bildet.

Das Werk ist eine vorzüglich gearbeitete Kunstgeschichte. Es gründet jedoch ebenso sehr auf einer reichen Kenntnis der Geistesgeschichte überhaupt. Hier liegt seine besondere Qualität. Der Verf. versteht es immer wieder durch überraschende Hinweise auf Philosophie, Dichtung, soziale Vorgänge und selbst Theologie Einsicht in die Geschichte und in die Entstehung der künstlerischen Formen zu vermitteln. Diese überragende historische Gesamtschau gibt dem Werk seine Eigenart. Aber vielleicht erlaubt seine hohe Qualität eher als ein zweitrangiges Werk Probleme grundsätzlicher Art aufzuwerfen: Adama van Scheltema legt der Geschichte und damit auch der Moderne eine „Schema des geistigen Entwicklungsrythmus“ zugrunde. Geometrische Zeichnungen sind zur Charakterisierung der Strukturen beigelegt. Dabei unterscheidet er drei Zustände: „A. Der Zustand peripher-geistiger Gebundenheit. — B. Der Zustand zentral-geistiger Gebundenheit. — C. Der Zustand zentrifugal-geistiger Entbindung“ (11). Die „Spätere Neuzeit“ in ihrer Gesamtheit wird dabei als C-Epoche angesehen. Das Schema wird jedoch ebenso dazu benutzt, diese Moderne in sich verständlich zu machen, wobei jeweils eigene A-, B- und C-Abschnitte unterschieden werden.

Sosehr man für den großen Einschnitt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oder für einzelne historische Formenzusammenhänge dieses Schema anerkennen möchte, einen Schlüssel für das Verständnis der Geschichte an sich bietet es nicht. Sein formaler und abstrakter Charakter ist zu deutlich, als daß man es als philosophisches Prinzip der Geschichtsinterpretation anerkennen könnte.

Einige Beispiele: Dem Autor gilt zwar die gesamte „Späte Neuzeit“ als C-Epoche, die Philosophie des deutschen Idealismus, und die Romantik aber besitzen wiederum eine B-Struktur. Cézannes und van Goghs Kunst bedeuten einerseits eine C-Stufe, anderseits aber sind sie die Frühstufe für den Expressionismus der Folgezeit. Die abstrakte Malerei ist dann wiederum zentralgeistig usf. Der relative Charakter der Schematisierung wäre damit deutlich, wenn nicht der Verf. immer wieder über jede Charakterisierung der Formen hinaus philosophische und weltanschauliche Maßstäbe mit dem Schema verbände. Hier wäre eine stärkere Unterscheidung notwendig.

Das System hindert jedoch nicht, daß wir eine gute Kunstdgeschichte und eine Fülle von bedeutsamen Interpretationen erhalten. Durch seine umfassende Kenntnis der Geschichte aber stellt Adama van Scheltema vor allem eine Einsicht sicher heraus: man kann Kunstwerke nicht mehr allein formal oder ikonographisch untersuchen, ohne die geistig bewegenden Kräfte, ob sie nun aus der Einzelpsyche oder der Gesellschaft, aus Wissenschaft oder Weltanschauung stammen, zu erfassen. Allerdings darf man die Entwicklung künstlerischer Formen nicht vorschnell mit geistesgeschichtlichen Kategorien identifizieren. Beziehungen zwischen diesen Bezirken sind sicher vorhanden. Ihre Einflußsphären müssen jedoch stärker abgegrenzt und untersucht werden. Dabei leistet das grundlegende Werk unschätzbare Dienste. H. Schade SJ

Hess, Hans: Lyonel Feininger. (353 S. mit 33 Farbtafeln, einem biographischen Bildteil, 72 schwarz-weißen Tafeln und einem Oeuvre-Katalog in Kleinbildern.) Stuttgart 1959, Kohlhammer. Ln. DM 68.

Lyonel Feininger sollte eigentlich wie seine Eltern ein Musiker werden; aber die Liebe zur Zeichnung und Malerei war stärker. Gemessen an seinem späteren Werk scheint sein Anfang als Karrikaturist merkwürdig. Obwohl er nämlich im „Ulk“, „Narrenschiff“, „Sporthumor“, in den „Lustigen Blättern“ und anderen Journalen seine Karikaturen veröffentlichte, war es ihm ein „grotesker Gedanke, verdammt zu sein in ewiger Travestie zu schaffen und zu bilden“. Das lyrische Element überwog; und sehr bald beobachten wir jene vom Divisionismus und Kubismus angeregten farbigen Silhouetten und Splitterflächen, die eine Synthese von Stimmung und Monumentalität anstreben. Feininger verband — als Deutschamerikaner — nicht nur die alte mit der neuen Welt, als Meister des Bauhauses suchte er überpersönliche Werte, das „Weltall der großen Formen“, dem subjektiven Erleben grundzulegen: die Kirchen und Städte, Licht, Meer und Himmel werden als kosmische Kristalle aufgefaßt. Dabei besitzen die Bilder und Themen romantische Züge: „Geheimnisvoller Mond“, „Ruine auf der Klippe“, „Nimmermehr-Land“ und „Vita nova“ erscheinen romantisch.

Jedoch wird auch thematisch die Stimmung modern gefaßt: Radfahrer, Lokomotiven, Arbeiter und Fabrik, die „Kathedrale des Sozialismus“ (Name eines Holzschnitts für das Bauhaus-Manifest von 1919), gehören zu seinen Motiven.

Gropius schreibt von ihm: „Der außerordentliche Eindruck auf die Studenten des Bauhauses, der von Lyonel Feiningers menschlichen Eigenschaften ausging, kann nicht genug betont werden. Die Bescheiden-