

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 Entwicklungsrhythmus“ 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.

So sehr 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, andererseits aber sind sie die Frühstufe für den Expressionismus der Folgezeit. Die abstrakte Malerei ist dann wiederum zentralgeistig usw. 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 Kunstgeschichte 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 „Ulke“, „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 beobachteten wir jene vom Divisionismus und Kubismus angeregten farbigen Silhouetten und Splitterflächen, die eine Synthese von Stimmung und Monumentalität anstrebten. 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-

heit seiner Haltung, selbst vor einem mittelmäßig Begabten, seine liebevolle Einfühlung und die Verselbständigungsprobleme junger Menschen wirkte auf sie magnetisch. Seine Demut gab ihnen Mut und Selbstrespekt; dadurch stimuliert und optimistisch gestimmt setzten sie ihre eigenen schöpferischen Kräfte in Bewegung. Das ist der höchste Effekt, den Erziehung bewirken kann.“

Der Verf. hat das Werk des Meisters geschichtlich geordnet und in umfassender Arbeit eine der großen Monographien moderner Malerei geschaffen, für die wir ihm und dem Verlag zum Dank verpflichtet sind. Der eine oder andere fragwürdige Satz fällt auf: „... Geist ist eine andere Ausdrucksform der Materie“ oder „Der Künstler ist ein Materialist, denn er glaubt an die Verwirklichung der Vision“. Aber die Unterordnung philosophischer Begriffe unter ästhetische Kategorien ist heute so allgemein, daß sie kaum noch bemerkt wird. Tatsächlich hat Feininger die Energiefelder des Stofflichen besonders beschrieben. Sein „Glasscherbenbild“ steht für die Epoche, und sein Werk führt uns tief in die neuen Werte unserer Zeit ein. H. Schade SJ

Erzählungen

Gaiser, Gerd: Am Paß Nascondo. (251 S.)
München 1960, Hanser. Br. DM 6,80,
Ln. DM 13,50.

Gaiser, dessen Stimme unmittelbar nach dem Krieg so hoffnungserweckend anhob, gegen dessen „Schlußball“ aber schon Einwendungen gemacht werden mußten (vgl. diese Zschr. 164 [1959] 80), veröffentlicht hier eine Reihe von innerlich zusammenhängenden, aber doch in sich selbständigen Erzählungen. Der Namengebung der Örtlichkeiten nach spielen sie im Rhätoromanischen, aber Landschaft und Umstände sind doch Geschöpfe der reinen Phantasie. Erlebnisse des Krieges, der Vertriebenen, der politischen Staatsformen und persönlicher Art sind miteinander verbunden. In der Art des Berichtes erinnert vieles an Ernst Jünger; aber es fehlt seine Zucht. Am ehesten wird man der Weise der Erzählung gerecht, wenn man an Träume denkt mit ihrer unheimlichen Konsequenz, aber auch mit den Sprüngen und Widersprüchen, mit dem Nebeneinander von kunstvoller Sprache und völliger Vernachlässigung, ja Schludrigkeit der Wortgebung. Das Ausgesetztsein des heimatlosen und verfolgten Menschen von heute, der Geist der Kameradschaft, besonders der Freundschaft, ja Liebe zu einigen Frauengestalten werden deutlich. Sonst ist vieles wilde Mär; je nach der Phantasie oder der Wohlgeneigtheit des Lesers wird vieles

oder auch wenigstens als Symbol für Gegenwartsvorgänge angesprochen werden können. Gaiser will wohl durch diese Art der Darstellung das Flache und Aussagenschwache der durch Psychologie und Psychoanalyse verderbten Erzählkunst überwinden. Aber diese halbmythische Form ist doch kein rechter Weg. Vor allen fehlt den Erzählungen, die im Erzähler ihren äußeren Einigungspunkt haben, jegliche geistige Mitte, es sei denn, daß der Verlust der Mitte negativ dargetan werden soll. Alle sind Treibende oder Getriebene. Ein im Sein gegebener absoluter Wurzelgrund, gerade heraus gesagt: Gott, ist nicht gegenwärtig und wird auch nicht errahnt. Diese eigentlich niederdrückende Phantastik aber kann weder zu einem Neubeginn der epischen Form noch des epischen Gehaltes führen. H. Becher SJ

Rühle, Jürgen (Hrsg.): Der Prozeß beginnt. Neue russische Erzähler. (395 Seiten) Köln 1960, Kiepenheuer & Witsch. DM 17,80.

Die meisten Erzählungen sind in Rußland während des „Tauwetters“ erschienen; die erste wurde heimlich ins Ausland gebracht. Sie zeigen, mit Ausnahme der letzten, die Kritik an den heutigen russischen Verhältnissen, zuweilen in überaus geglückter satirischer Form, meist mit dem ganzen Ernst des gewissenhaften Dichters, der die Stimme seines Volkes sein will. Die Stoffe sind dem Alltag des einfachen Volkes entnommen, das die Last der Knechtschaft trägt. Die Titelerzählung ist bis in die Form außerordentlich modern, mischt Wirklichkeit und Traum, äußeres und inneres Gespräch und geht auf den Grund der Erscheinungen. Wichtig ist auch die Parabel Dudinzews „Ein Neujahrsmärchen“, die tiefverschlüsselt, das Wesen des jetzigen Lebens in Rußland zu erfassen sucht. H. Becher SJ

Beckett, Samuel: Der Namenlose. (271 Seiten) Frankfurt 1959, Suhrkamp. DM 16,80.

Ein Namenloser, ein Menschenrest, der in einem Blumenkübel als Gefangener sitzt, ein Krüppel mit nur einem Bein und einem Arm, führt Selbstgespräche. Die Gedanken knüpfen sich an die Worte, ohne innere logische Folgerichtigkeit. Die Seiten 57—271 sind ohne Absatz. Ein Satz füllt 10 Seiten (207—217). Man sagt, Beckett sei ein Dichter. Aber dicht ist nichts in diesem Buch. Unendlich viele hohle Sätze und Satzteile stehen nebeneinander. Was er eigentlich will, bleibt offen. Ich gestehe mein Unvermögen, ihn ganz zu verstehen. Vielleicht will er die vielfältige Welt den unzureichenden Versuchen des Menschen, sie zu begreifen, entgegensetzen. H. Becher SJ