

Bücher-Rundschau

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **36 (1956-1957)**

Heft 2

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BÜCHER - RUNDSCHAU

Redaktion: Dr. F. Rieter

Rudolf Kaßners Blick und Äußerung

Es ist nicht eigentlich der Gedanke, sondern der Blick, der den Gedanken mitzieht, was Kaßner auszeichnet. Dieser Blick aber, es ist kein malender Blick, auch kein erzählender, sondern ein — erstaunlicherweise — selber denkender Blick. Dies durch ein paar Beobachtungen zu erläutern, dienen uns drei Bücher, die, teils von ihm selbst, teils ihn betreffend, sämtlich im *Eugen Rentsch* Verlag, Erlenbach-Zürich, erschienen sind.

Das erste ist das *Gedenkbuch*, von Freunden ihm zum 80. Geburtstag vor drei Jahren herausgegeben, und leider bereits vergriffen. Wie klingt da aus jedem Wort der Freunde, daß sie ihn wegen seiner Kraft des Sehens und des umweglosen Durchschauens bewundern! Rilke sagt bereits 1911 von ihm, daß er «jetzt schon sicher scheint vor den falschen Wünschen und Verwechslungen, aus denen wir immer wieder Scheinkräfte ziehen». Er versteht es, sein Denken wie eine Erleuchtung mitzuteilen und dennoch dabei jede weihevoll Al-lüre zu meiden. Carl J. Burckhardt kennzeichnet es treffend so: «Von jeher spürte ich bei Kaßner, sobald er zu sprechen begann, eine ganz besondere ‚Einsicht‘, welche einst dem antiken Menschen eignete. Immer von der Anschauung, nie vom Begriff herkommend, vollzieht er den Akt des Einsehens durch das Mittel eines seelenhaften Fluidums.» Der Archäologe Ludwig Curtius bekennt, aus seiner Physiognomik einen neuen Maßstab des Ästhetischen empfangen zu haben. Aber auch solche, die im Alter ihm fernstehen, wie Friedrich Georg Jünger, empfangen seinen Impuls, wie die folgenden Sätze zeigen: «Wir handhaben die Bedeutungen wie Schlüssel, die uns ein Verborgenes aufschließen.

Was mit diesem Aufschließen getan sei, ist eine Frage für sich, die fast nie gestellt wird, weil der Fragende sich mit der Bedeutung beruhigt. Könnte es aber nicht sein, daß die Bedeutung den Weg zum Sein verstellt?» Und schließlich fragt er: «Mehrt die Bedeutung das Sein? Nein, das ist nicht denkbar. Aber eines ist sie gewiß: Beziehung, Verweisung.» Mag darüber Kaßner denken wie immer: es wird aber doch in solchen Worten fruchtbar, wovor Kaßner immer gewarnt hat: die Physiognomik bloß als eine Sammlung von Schlüsseln anzusehen.

Daneben findet man in dem Band, auf welche Art Graf Hermann Keyserling im Jahre 1905 bei einer Besprechung von Kaßners «Die Moral der Musik» das Befremdliche der Kaßnerschen Dialektik, besser: seiner Identifizierungen, seiner pendelnden Vergleiche, seiner Waage-Worte den Lesern klar-macht. Nimmt man dazu noch die umfassende, höchst solide Interpretation von Hans Paeschke, die deutende Aufnahme Kaßnerscher Motive wie die der physiognomischen Prozedur selbst durch Alessandro Pellegrini, der Gleichnisform durch Theophil Spoerri, des Zwiespalts der (modernen) Grenzmenschen durch Claude Richard Stange, so hat man von den verschiedensten Seiten her eingesehen, warum Kaßner nicht nur die Waage zwischen den Worten suchte, sondern immer auch Wortwagnisse auf sich nehmen mußte. Denn wozu diente dieses ganze Denken in Gleichnissen? Geht man der Herkunft Kaßners nach, so trifft man auf einen Literaten (höchst poetisch oft, aber nicht eigentlich Dichter), der mit Dichtern gleichlebig und oft verbunden war wie mit Rilke, Hofmannsthal, George, Kafka, die selber

wiederum durch manche undichterische Gedankenäußerung mitbezeichnet sind. Nun ist es aber nicht einfach der damalige Symbolismus, der Kaßner prägte. Sein erstes Buch handelte von englischen Dichtern wie Keats, Shelley, Blake, Swinburne, Rossetti und war in der ersten Auflage eingeleitet durch ein Kapitel über den Platonismus. Aus England hatte Kaßner einen Anstoß gezogen, der sein Denken wandelte, umstimmte, wie auch vordem — etwa für die Malerei — von dort ein solcher Anstoß kam, obwohl England nicht entfernt ein Land der Malerei war. So hat auch Kaßner in England weniger den Symbolismus gesehen als vielmehr — gerade in jenen Dichtern — eine besondere Art Seh-Malerei, ein physiognomisches Durchdenken und Ausdenken des Geschehenen, woraus sich sein späteres, halb erfindendes, halb philosophisches Denken herleitete. Was Kaßner schrieb, war eine immer wieder neu ansetzende Physiognomik — nicht nur der Gesichter, sondern der Dinge und der Welt überhaupt. Sie beherrschte ihn bald so vollkommen, daß er ein Denken, das außerhalb dieses physiognomischen Sehens und Zielens anfängt, überhaupt nicht mehr zuließ.

Er erlaubte es sich einfach nicht. Man hat ebendieses sein Verfahren als Willkür und Vergewaltigung des Denkens empfunden. Aber mir scheint, man darf es nicht. Denn antreibend war hier eine Aufgabe, die alles andere ist als disziplinos. Es ist der Blick, der aus sich schon — denkt. Mag das auch ungeheimt klingen, Kaßner hat von dieser Voraussetzung her dann wieder alles Denken straff und unverwirrt gehalten. Er ergänzte das Denken und bahnte einen Denkweg, der überhaupt erst zu beschreiten war. So fand, umschrieb, ja entdeckte er ganze Typen des menschlichen Verhaltens und Charakters, die man im Alltag wohl auch sonst benennen mochte, die aber jetzt erst so durchleuchtet waren, daß eine philosophische Denkweise, die heute Anthropologie, also wieder schlicht: Menschenkunde heißt, sich daran ein Beispiel nehmen könnte.

Immer war die Zeit, unsere Aktualität, unser Augenblick mit darin zu spüren. Es war ein Einsehen in unsere Zeit, auch eine satirische und kritische Einsicht in die Figuren und Umstände, die uns umgeben, woraus aber dennoch keine blanke Nutzenanwendung gezogen

wurde. Weder Rezepte waren gegeben, noch wurden Tendenzen irgendwelcher kollektiven Art vorgeschrieben. Welche Werte und Maßstäbe man aus dem allem ziehen mochte, war zu deutlich in den Enthüllungen vorgegeben, die Kaßner schrieb. Deshalb ist es auch kein daherfuchtelndes Vergrößern, wenn er uns heute, als die Grenzmenschen (wie er sagt), den Bewohnern einer Identitätswelt, wie er die Antike nennt, entgegenstellt — als hätte sich die Welt wie auf Nord- und Südpol auf diese beiden Arten Menschgestellt. Nein, Kaßner benennt mit ihnen ein zeitliches Schicksal, und er sieht es von uns aus, wie könnte er anders? Erst auf diese Art kann, auch physiognomisch, eine Richtschnur für die christliche und die nachchristliche Welt gezogen werden, die durch die selbstverständlich viel zahlreicheren menschlichen und -unmöglichen Lebensarten hindurchführt. Solche heißen z. B. bei ihm: der Einzelne, der Kollektivmensch.

Was aber zu dergleichen Lebensformen und Menschentypen zu sagen ist, läßt sich nicht von außen, wie von Gesichtsthermometern ablesen. Neben dem «Gedenkbuch» schlug ich Kaßners alte Gleichnisbücher auf (und fast alle seine Schriften sind Gleichnisse), und ganz frisch wurde mir klar, wie wenig er Eigenschaften aus diesem oder jenem Stück des Gesichts und des Körpers liest. Ganz anders: Kaßner geht den Verhältnissen eines Teils zum andern nach, des Auges zum Mund, der Stirn zum Kinn, des Gesichts zum Nacken, und vermag aus Balance oder Nicht-Balance etwas über den Zustand, das Befinden des Charakters zu ersehen. Also sieht er stets die Bewegung — was das Leben ja ist — und nicht die Etikette, die eine einseitig rationalistische Betrachtungsweise gern aufgeklebt sein lassen möchte, als wäre das Leben stillzuhalten, als wäre alles ein für allemal bezeichnend und in der Bedeutung (eben durch lauter eindeutige Signale) festgelegt. So zeigt denn Kaßner, wie wichtig es ist, Signale lesen zu können, aber sogleich auch: zu wissen, daß wir durch Signale getäuscht werden können und daß es, eben in dieser Zeit der Kollektivmenschen, immer mehr solche gibt, die es darauf anlegen, zu täuschen (auch sich selbst, wahrscheinlich).

Dies alles begegnet jedem, der Kaßner liest; doch noch genauer, mit allen offenen Stellen, die zu eigenen Er-

wägungen locken, erfährt er es aus den Gesprächen mit Kaßner, die *Aljoscha Clemens Kensik* und *Daniel Bodmer* aufgezeichnet haben. Diese Aufzeichnungen sind das Wichtigste in dem «Gedenkbuch» — und wenn es nur die Bemerkungen über Physiognomik und die über Robert Musil, einen anderen Leser des Charakters unserer Zeit, wären; gerade die letzteren Bemerkungen sind rau, doch kommen sie kaum aus Mißgunst, welche im übrigen Kaßner nie eigen ist. Daß die beiden indessen unvereinbare Gegensätze seien, war wohl anzunehmen. Musil ging den unmerklichen und nahezu unsichtbaren Antrieben des Lebens nach, Kaßner den Zeichen, und er tat dies ganz empirisch und zugleich ganz denkend. Daher die Mischung von fast herrischer Exaktheit und Ausschweifung, die man Kaßner nachsagt. Es war ja nun auch eine absonderliche Art der Verbindung. Sonst hieß es immer: wer auf Anschauung aus ist, der hat die Vergünstigung, daß er sich mit etwas weniger Denkbemühung zufrieden geben darf. Hier aber, hier wird das Denken erst richtig angetrieben, indem und weil die Anschauung kein Ende findet.

Diese Seite seines Wesens, die immer zunehmend im Felde der Gleichnisse sich ausspricht, erfährt man in einem neuen Buch Kaßners. Er hat es sich sozusagen selbst zum 80. Geburtstage geschrieben. Es heißt *Das inwendige Reich. Versuch einer Physiognomik der Ideen*. Hier zeigt sich, wie sehr immer mehr die Ideen selbst gleich Gesichtern gesehen werden. Jetzt werden die Ideen zu physiognomischen Gegenständen; früher oder wenigstens am Anfang des Kaßnerschen Werkes waren die Ideen eher Beiträge zu seiner Physiognomik, vielleicht manchmal Gerüst, das empirische Gegenstände anzuordnen erlaubte. Nun aber sind Ideen gewandelt in Gleichnisse oder Urgründe ganzer Welten, bisweilen auch in Symbole, so in dem großartigen Stück, das am Ende des Buches steht: «Die Sphinx und das Kreuz.» Warum dieser Weg mehr und mehr von Symbolen gesäumt ist, wird klar, wenn man sich des Grundantriebes und der Grundkategorie dieses Denkens entsinnt.

Die Einbildungskraft — das ist der zentrale Begriff für alles, was Kaßner gedacht hat. Sie hilft der Beobachtung dessen, was nicht obenauf liegt, was nur der Deutung sinnvoll wird; und sie führt auch, hinter den Gesichtern und Visionen, in die Welt, die von ihnen er-

füllt ist; und auch sie, die Einbildungskraft, hat ihr Gesicht. Ist aber von ihm zu handeln, so beginnt die Gleichnisrede.

Diese späte Art aber mit der frühesten vergleichend zu verbinden, ist jetzt wieder Gelegenheit, indem (als drittes) eins der Frühwerke, *Melancholia. Eine Triologie des Geistes* (1908), neugedruckt wurde. Hier ist mit aller Macht und zum ersten Male in Kaßners Werk das Genaue und das Ungenaue gegeneinander gehalten. Und beides hat nun eben in der Welt seinen Wert, ja sein Recht. Hier auch geht es schon, zumal in dem Gespräch des Menschen mit dem Gliedermann, um die Einbildungskraft.

Einbildungskraft scheint das Ungenaue selbst zu sein. Sie ist aber das Maß für das Schwierige, für das noch Unentschiedene. Und wiederum trifft beides zu: das Leben beginnt nicht mit der Entschiedenheit, es läßt sie heranreifen, und schließlich: das Leben ist schwierig, verlangt darum die Einbildungskraft. Man braucht aus dem genannten Gespräch nur die eine, gleich zu zitierende Stelle zu lesen, und man möchte glauben, der Gliedermann, der genau rechnende, sei mehr Mensch als der Mensch, der vergeblich versucht, seiner Puppe klar zu machen, was Einbildungskraft sei, die allein den Menschen auszeichnet. Der Mensch wirkt, als sei er ganz selbstlos im schlechten Sinne; aber schließlich wird er heftig: «Sagen wir es lieber so, du hast keine Einbildungskraft und meinst, Recht schaffenheit genüge... wie einem Wechsler. Ja, einem Wechsler. Du bist ein Wechsler. Du gibst und nimmst und nimmst und gibst wieder. Als ob du ewig leben würdest. Freilich ist dein Leben ewig in gewissem Sinne, und aus diesem Gesichtspunkt wären Manieren deinerseits gewiß überflüssig. Wir Menschen aber haben Manieren, weil unser Leben nur eine kurze Zeit währt. Und darum, um unseres kurzen Lebens willen, haben wir auch Einbildungskraft; und weil niemand weiß wie lange es dauert, versetzt sich ein Mensch an die Stelle des anderen und ist gerade dafür dankbar, wofür er keinen Dank schuldet, und tut immer, als ob er in aller Menschen Schuld stünde. Ein Wechsler gibt und nimmt, denn er versetzt sich nicht an des anderen Stelle; ein Mensch von Einbildungskraft aber gibt und gibt wieder und nimmt nichts, so sehr weiß er sich an die Stelle des anderen zu ver-

setzen.» Das ist die Seite des Menschen, die Kaßner für wichtig und erhaltenswert hielt. Doch die Bedenken verschwieg er nie, und heute schreibt er: «Wir heute im Jahrhundert des Kollektivs fühlen uns im Innersten unseres Menschenwesens sehr losgebunden von Institutionen, was freilich den einen Nachteil hat, daß wir, jeder einzeln genommen, wenn es dazu kommt, leichter, und zwar gleich in großen Massen, justifiziert werden, erschossen, gehängt, vergast und was es sonst noch gibt.»

Schon so, durch den Vergleich einer

frühen und einer späten Stelle der Schriften, aber noch auf vielfach anderem Wege, wird dem Lesenden klar, wie sehr Kaßner Gleichnis und Wirklichkeitssinn ineinanderdringen läßt. Fernes, ja Undeutliches taucht auf, weil die Gedanken, die es beschwören, von einer Realität ausgehen, die wohl jeder schon mit Gewißheit erfahren hat. Dies aber ist Rudolf Kaßners Ruhm: er hat auf seine Weise Wirklichkeit und Idee, Erfahrung und Meditation wieder benachbart.

Carl Linfert

Schöne Literatur in Neudrucken und kritischen Ausgaben

Der Rezensent befindet sich selten in einer glücklicheren Lage, als wenn er über einen Stapel neu aufgelegter oder nach kritischen Gesichtspunkten herausgegebener Werke zu berichten hat. In diesem Falle bleibt es ihm erlassen, sich über die Notwendigkeit der Ausgaben zu verbreiten, weil der Neudruck oder die kritische Ausgabe fast stets einer Nachfrage entspricht. Sie entsteht aus dem Mangel an guten oder auch nur greifbaren Texten und in Verbindung mit einem Qualitätsurteil, das sich geschichtlich gebildet hat und durch den Zeitgeschmack bestätigt wird. Man druckt in der Regel nur solche Werke neu, denen das Prädikat des Klassischen im weiten Sinne zukommt. So hat der *consensus omnium* dem Urteil des Rezensenten vorgegriffen, noch ehe er die Prüfung vornimmt. Seine Aufgabe besteht mithin im wesentlichen darin, dem Leser die Neuerscheinung zu beschreiben und ihm ein Urteil über die Qualität der Ausgabe und der Darbietung zu sagen.

Dieses Urteil ist indessen nicht immer einfach zu gewinnen. In der Literatur ist eine ähnliche Erscheinung zu beobachten wie im Theater- oder Konzertleben: Wie hier Regisseur oder Dirigent den Autor heute vielfach zu verdrängen suchen, indem sie ihre subjektive «Auffassung» zur Schau stellen, statt dem Werke zu dienen, so in der Literatur Herausgeber und Übersetzer. Herausgabe bedeutet meist Auswahl und Präsentation, Übersetzen in jedem Falle Interpretation. Der Vermittler trifft also eine persönliche Entscheidung, und dem

kritisch Urteilenden stellt sich die Frage nach deren Berechtigung: weniger eine Frage nach Falsch oder Richtig, als vielmehr eine solche nach dem zurückhaltenden Dienst, nach Geschmack und Takt — nach angeborenen Gaben und Imponderabilien also, für deren Beurteilung uns normative Regeln versagt sind. Geschmack kann gegen Geschmack stehen, Taktempfinden gegen Taktempfinden. Nur für die kritische Ausgabe gibt es objektive Maßstäbe, nicht für den Liebhaberneudruck. Hier liegen die Grenzen der Kritik. Die intellektuelle Redlichkeit gebietet, sie sich gegenwärtig zu halten.

Ein Muster für geschmackvolle und gewissenhafte Herausgeberarbeit stellt der Neudruck der *Carmina Burana* dar¹⁾. Eberhard Brost hat die durch Carl Orffs szenische Kantate unterdessen berühmt gewordenen «Lieder der Vaganten» aus dem Benediktbeurer Kodex des 13. Jahrhunderts nach Ludwig Laistner herausgegeben. Der Akzent liegt auf der Präposition. Laistner war ein Stern mittlerer Leuchtkraft am Münchner Dichterkimmel, an dem sich vor hundert Jahren die Kometen Heyse, Geibel, Lingg und andere im Sternbild des «Krokodils» trafen. 1879 ließ Laistner seine Übersetzung von 27 Liedern, vornehmlich aus den «Carmina Burana», zum ersten Male erscheinen. Die Arbeit trägt den Stempel ihrer Zeit: nicht nur im Hinblick auf die Lesarten und das Verständnis der Lieder, die damals noch als einmalig galten, während sie nach zahlreichen ähnlichen Funden heute als späte Glieder in einer langen Kette er-

kannt sind, sondern vor allem im Ton. Es scheffelt und geibelt mächtig in Laistners Versen; ein bierseliger «Wirtin Töchterlein»-Ulz macht sich breit, so als wären die Scholaren des hohen Mittelalters in Couleur von Paris nach Bologna gezogen und hätten gar streng auf Comment gehalten. Nun weiß man heute, daß die Verfasser der Lieder nicht nur *Outcasts* und Tunichtgute waren, sondern auch hohe geistliche und weltliche Würdenträger, die auf Klöstern und Universitäten die Bibel und ihre Klassiker gelesen hatten und durchaus nicht nur sangen, wie der Vogel singt, sondern wie die Schulübung es vorschrieb. Das wußte Laistner nicht, und so übersetzte er gar «natürlich» und mit erstaunlicher Gewandtheit, doch eben in einer falschen Tonart. Brost stellt in seinem genau unterrichtenden Nachwort und in den Anmerkungen das grob Mißratene richtig. Auch wo es nicht geschieht, muß der Leser selbst ohne Lateinkenntnisse heute nicht mehr glauben, *in amorem visae cedo* heiße auf deutsch unbedingt: «Flugs entbrannt? ich gen der Maide». Andererseits tat man gut daran, auf Laistners Verdeutschung nicht zu verzichten, denn viele Verse sind gut gelungen, und wie die Dinge liegen, bleibt nichts anderes übrig, als die Mängel mit den Vorzügen hinzunehmen.

Dagegen ist *Jonathan Swifts* unsterbliche Satire *Lemuel Gullivers Reisen in verschiedene ferne Länder der Welt* von *Carl Seelig* neu und vollständig übertragen worden²⁾. Von Kleinigkeiten abgesehen, liest sich die Übersetzung glatt. *Hermann Hesses* knappes Vorwort greift über Bekanntes nicht hinaus. Der als Nachwort abgedruckte Essay von *Hippolyte Taine* über Swift gehört zu den Meisterstücken literarischer Kritik; er ist dem bittersten Pamphlet gegen das menschliche Geschlecht, das je geschrieben wurde, nicht weniger ebenbürtig als die Holzschnitte *Grandvilles*, die den Band zieren. Hier ist der Kritiker mit dem Autor einen Bund eingegangen, wie er in der Geschichte der Literatur nicht häufig wiederkehrt. Dank *Taines* Verständnis glaubt auch der Leser den unseligen Misanthropen und Weltverbesserer so zu verstehen, daß er Menschenhaß und Donquixoterie für die selbstverständlichsten Antworten auf menschliche Fehlbarkeit hält. Mehr vermag literarische Kritik nicht zu leisten.

Herausgeberkritik steht vor anderen Aufgaben. Vier Jahre nachdem der «Gulliver» als Satire einen der möglichen Höhepunkte der europäischen Aufklärung erreicht hatte (1726), wurde mit *Johann Georg Hamann* einer ihrer entschiedensten Überwinder geboren. Über dem Druck seiner Werke und Briefe hat bis vor kurzem ein ähnlicher Unstern gewaltet wie über den Ausgaben seiner Zeitgenossen Winckelmann und Wieland. Wir besitzen von allen drei eine sattliche Reihe gesammelter Werke und Briefe; doch sind diese allesamt weder textlich einwandfrei noch vollständig. Die kritische Wieland-Ausgabe begann 1909 zu erscheinen; sie stagniert seit Jahren. Von Winckelmann erscheint gegenwärtig die kritische Briefausgabe, während es mit den Werken noch recht im argen liegt. Josef Nadlers Fleiß danken wir die seit 1953 abgeschlossene Ausgabe der Werke Hamanns, aber gerade Nadler hält die Briefe für «Hamanns Hauptwerk nach Umfang, geistigem Wert und literarischer Vielseitigkeit». Schon 1927 wurde die kritische Ausgabe des *Briefwechsels Walther Ziesemer* anvertraut; er starb 1951. *Arthur Henkel* führt nun das vielfach unterbrochene große Werk zu Ende. Jetzt liegt der *Erste Band (1751—1759)* vor; sechs weitere Textbände und ein bei Hamanns unerhörter Belesenheit unerläßlicher Erläuterungsband sind geplant, insgesamt mehr als 4000 Druckseiten³⁾. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft unterstützt das Unternehmen. Der vorliegende Band umfaßt 173 Briefe fast ausschließlich von Hamann selbst, vornehmlich an die Eltern und den Bruder, an Johann Gottlieb Lindner und andere Freunde sowie die fünf frühesten Briefe an Kant. Es wäre angenehmer gewesen, die Antworten der Korrespondenten in anderen Schriftgraden oder -arten zu lesen als Hamanns eigene Briefe; aber es ist — im Gegensatz zur Winckelmann-Briefausgabe — auf jeden Fall zu begrüßen, daß die Antworten zeitlich unter die Hamanniana eingereiht sind: Nur so ergibt sich ein übersichtliches Ganzes. Soweit sich ohne Kenntnis der Originale bzw. der Fotokopien urteilen läßt, stellt die kritische Arbeit der Herausgeber eine untadelige Leistung dar. Zahlreiche bisher nur auszugsweise bekannte Briefe liegen nun vollständig und die meisten Stücke überhaupt zum ersten Male vor. Mit Recht ist das diploma-

tische Verfahren bei der Wiedergabe angewandt worden, und zwar — wiederum im Gegensatz zur Winckelmann-Ausgabe — folgerichtig. Konjekturen sind sehr sparsam und stets sinnvoll eingeführt.

Mit dem Druck dieser Briefe ist ein «unschätzbare Archiv» (Goethe) eröffnet worden; es ist heute um so wertvoller, als die wichtigsten Originale im Kriege verschollen sind. Der Leser erlebt die jugendliche Entwicklung und religiöse Umkehr eines höchst eigenartig und rätselhaft organisierten Geistes, der sich nicht nur sibyllinisch auszudrücken beliebte, sondern den Geheimnissen des lebendigen Geistes wirklich auf der Spur war und sie in gesegneten Augenblicken zu entschleiern wußte. Darüber hinaus wird eine unvergleichliche Quelle zum Verständnis der typisch deutschen Wendung von der Aufklärung zum Irrationalismus zugänglich. Die Erwartung ist nicht übertrieben, daß die Inkubationszeit der deutschen Klassik und Romantik in zahlreichen Einzelheiten wie als Ganzes in neuem und deutlicherem Lichte erscheinen wird, wenn Hamanns Briefwechsel vollständig und kommentiert vorliegt.

Während an den Nordostgrenzen des deutschen Kulturbereiches Hamann und Herder an den Bastionen der Aufklärung rüttelten, standen die Schweizer um die gleiche Zeit in einem ähnlichen Kampf. Dieses Ringen um den Geist einer neuen Zeit war bisher nur literarisch faßbar; durch die prachtvolle Wiedergabe der *Zeichnungen Hans Heinrich Füßlis* wird es nun auch sinnlich deutlich⁴⁾. Der Künstler wurde 1741 in Zürich geboren, sah aber seine Vaterstadt während der letzten 45 Lebensjahre nicht wieder, weil er in Preußen, Rom und London lebte, wo er schließlich Professor und *Keeper* der Königlichen Akademie wurde und hochgeehrt starb. Die von *Paul Ganz* offensichtlich nach englischen Quellen (selbst die Titel deutscher Bücher sind aus dem Englischen zurückübersetzt!) eingeleitete und beschriebene Sammlung von 107 Zeichnungen und 13 Textillustrationen zeigt Füßli vornehmlich als Illustrator großer Werke der Weltliteratur. «Till Eulenspiegel» und Shakespeares Dramen, Homer und Dante, Spenser, Cowper, Milton und Gray, Goethes «Faust» und die «Nibelungen», die Bibel, Mythen und Sagen aus der klassischen und romantischen Welt liefern die Vorwürfe zu hin-

reißend lebensvollen Zeichnungen. Oft sind sie von Michelangelos gewaltiger Gestensprache inspiriert und schließen schon darum blassen Klassizismus aus. Durch die Behandlung dämonischer Motive stellen sie überdies die bildnerische Vorbereitung und Begleitung der deutschen Romantik dar — in viel höherem Maße als etwa Runges oder der Nazarener Arbeiten. Gibt es nicht zu denken, daß Füßli in Rom schon zwischen 1769 und 1779 Odin und die Walküren zeichnete, während sie einen toten Helden betrauern? Hier wird ein ähnlicher innerer Widerstand gegen die klassizistische Stilisierung der geistigen Welt spürbar wie bei Goethe, der diesem bald darauf am gleichen Ort die Hexenküchenszene des «Faust» eingab. Und nicht zufällig erwarb Goethe in Zürich mehrere Zeichnungen Füßlis. Später schlug seine Bewunderung freilich in scharfe Ablehnung um; auch in seiner Heimatstadt fand der Schüler Bodmers, Freund Lavaters, Pestalozzis, Sulzers und Übersetzer Winckelmanns ins Englische nur geringe Anerkennung. So stellt *Paul Ganz* Veröfentlichung eine späte Rehabilitierung des Zeichners dar. Füßlis zeichnerische Entdeckung der Welt Dantes und Shakespeares gehört zu den wahrhaft revolutionären Taten der Epoche, die zwar ohne Bodmers Anregung nicht zu denken ist, aber ihr eigenes künstlerisches und kulturgeschichtliches Gewicht besitzt. Auch hier spricht der Geist einer neuen Zeit.

Während der gleichen Jahrzehnte blühte die literarische Kritik auf und erreichte eine nicht wieder erklommene Höhe. Aus den Erfahrungen und Bedürfnissen des germanistischen Lehrbetriebes entstand der *Erste Band* eines umfangreichen Textlesebuches, das *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* enthält und durch den Leipziger Germanisten *Hans Mayer* herausgegeben und eingeleitet wurde⁵⁾. Die Texte reichen von Gottsched bis Hegel, umfassen also Aufklärung, Klassik und Romantik, das heißt die vom Herausgeber als innere Einheit verstandene Epoche von 1730 bis 1830; sie sind sachlich und historisch erläutert. Unter die insgesamt 60 Selbstanzeigen, Rezensionen, ästhetischen Grundlegungen und Auseinandersetzungen sind neben leicht erreichbaren Texten dankenswerterweise auch schwerer zugängliche Stücke aufgenommen: Gottscheds Vorrede zu seinem «Cato», Rabeners Abhandlung «Vom Mißbrauch der

Satire», zwei Kritiken von Johann Elias Schlegel, Bürgers Vorrede zu den Gedichten, drei Shakespeare-Aufsätze Ulrich Bräkers, drei Essays von Johann Georg Forster, Solgers Kritik der «Wahlverwandtschaften» usw. Der Herausgeber erinnert selbst an Hofmannsthals, Loerkes und Suhrkamps Lesebücher; in der Tat kann hier eine ähnliche Sammlung für ein begrenztes Gebiet entstehen, wenn der folgende Band für das «eigentliche» 19. Jahrhundert hält, was der erste erfüllt.

Nicht ohne begreifliches Interesse wird man Mayers polemische Haltung eben gegen Hofmannsthal oder auch gegen Gundolf zur Kenntnis nehmen: fühlt sich der Herausgeber doch offenbar gedrängt, seine soziologisch-historisch orientierte Literaturbetrachtung gegen eine «nur» ästhetisch-geistesgeschichtliche abzugrenzen, wobei er auf Begriffe wie «Konterrevolution», Imperialismus usw. nicht verzichten zu dürfen glaubt. Nun ist der Unterzeichnete keineswegs der Meinung, daß die Literatursoziologie in «Niederungen» führe, wie ein deutscher Literaturhistoriker in ganz unbegründeter Überschätzung des Ästhetischen einmal äußerte; er meint im Gegenteil, daß die Erforschung der gesellschaftlichen Zustände, die auf das Entstehen eines geistigen Werkes eingewirkt haben, zu dessen Erhellung führen kann. Freilich ist er anderseits der ernstlichen Überzeugung, daß Literaturforschung es vornehmlich mit Formproblemen zu tun hat (wobei die Form auch soziologisch bedingt sein kann) und daß sich *dogmatische* Gesichtspunkte, welcher Herkunft auch immer, mit seriöser Literaturkritik nicht vereinbaren lassen. Darum kann er Franz Mehring nicht zu den «meisterlichen», sondern bestenfalls zu den gläubigen Literaturkritikern zählen, und einem Satze wenig Sinn abgewinnen, der behauptet, «das bürgerliche Denken» sei «weitgehend verdinglichtes Bewußtsein». Dagegen scheint ihm die Idee, Montesquieus Grundsatz von der Gewaltenteilung als Kernprinzip auch der Aufklärungsästhetik zu verstehen, durchaus fruchtbar: «Der Künstler gehört zur Exekutive, der Kritiker ist Richter. Beide aber unterstehen den Gesetzen des Schönen, einer Legislative, deren Gesetze ewige Geltung beanspruchen und deren eigentlichen Gesetzgeber die Griechen waren.» Hier ist eine *echte* Struktur der Zeit erkannt und sinnge-

mäß auf die Literaturkritik angewandt.

In Mayers Lesebuch ist Schiller mit der Vorrede zu den «Räubern», den großen kritischen Auseinandersetzungen mit dem «Egmont» und mit Bürgers Gedichten sowie mit der Untersuchung «Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie» vertreten. Im übrigen hat das Schiller-Jahr eine stattliche Reihe von Neuauflagen der Werke und Briefe zeitigt. Die originellste Gabe ist jedoch der reizende Neudruck eines nahezu verschollenen «Werkes», der «Avanturen des neuen Telemachs oder Leben und Exsertionen Koerners... von Hogarth... und Winkelmann», unter dem modernen Titel *Der lachende Tragiker* ⁶⁾. Hinter den berühmten Namen verbargen sich Schiller und sein Freund *Ferdinand Huber*, wobei dieser die Rolle des Kunstexperten und Schiller seltsamerweise die des Malers übernahm. Beide waren mit Gottfried Körner befreundet und überraschten ihn zu seinem 30. Geburtstag im glücklichen Dresdner Sommer 1786 mit ihrem Opus: 13 Aquarellen aus dem Alltagsleben des Körnerschen Hauses, die auch nicht in einer einzigen Linie den Erfolg von Anton Graffs Unterriecht verraten, den Schiller — zwar nur eine Stunde lang — genossen hatte. Sie sollten Körner mit freundschaftlicher Bosheit sagen, was man ihm ernstlich schwer hätte beibringen können. *Hermann Seyboth* hat ein erläuterndes Nachwort beigesteuert.

Von «ergreifender Kindsköpfigkeit» spricht *Thomas Mann* in seinem *Versuch über Schiller* ⁷⁾. Er hätte keinen treuerzigeren Beleg finden können als diese Aquarelle. Von allen Schiller-Gedenkaufsätzen dürfte Thomas Manns Essay die Zeiten überstehen: nicht allein wegen der Autorität des Verfassers und der wahrhaft erstaunlichen Tatsache, daß der Versuch im Jahre 1955 als Rede in Stuttgart wie in Weimar vorgetragen werden konnte, sondern wegen der vollendeten Schönheit seiner Form und der Originalität seiner Aussage. Darin besteht ja die Größe des Essayisten: Er kann Bekanntes in so persönlicher Weise formulieren, daß wir es gleichsam zum ersten Male vernehmen. Vor allem aber sei es Thomas Mann gedankt, daß er nach all dem Gerede über einen «katholischen» oder «barocken» Schiller wieder von dem «großen Liberalen» spricht und, die Nebel idealistischer Interpretation zerstreugend, den Realisten, ja den Materialisten zu Worte kommen

läßt. Denn auch das konnte Schiller sein, wenn der Anlaß ihn reizte, und nicht nur während seiner Jugend.

Diese Haltung war einer der Gründe, weshalb er vielen Romantikern nichts mehr zu sagen hatte. Die «Braut von Messina» ist für Brentano «ein erbärmliches Machwerk, langweilig, bizarr und lächerlich durch und durch». «Als Goethe anfang zu schillern», heißt es ein andermal, «hat er nicht mehr geblüht und gedichtet.» Damit ist zugleich Brentanos Briefstil charakterisiert: die artistische Beherrschung des Wortes, die in Mißbrauch umschlagen kann. Nach einer seiner zügellosen Tiraden gibt er selbst die treffende Erläuterung: «In allem diesen ist das Wort die Peitsche und der Gedanke der Kräusel.» Das Wort ist also Subjekt, der Gedanke Objekt. Darum die Einschaltung von Versen in Briefe und Erzählungen; darum die unendliche Lust an der Mitteilung und Schaustellung all dessen, was man gemeinhin auch der Schwester, dem Bruder, dem Freunde verhüllt oder verhehlt: «Denn es ist mir kein Leben langweiliger als ohne Freund mit faulen Korrespondenten.»

Aus etwa 1000 bisher gedruckten *Briefen Clemens Brentanos* hat *Friedrich Seebaß* eine zweibändige Auswahl zusammengestellt, insgesamt 180 Nummern⁸). Ursprünglich war eine historisch-kritische Gesamtausgabe geplant; die vorliegende Sammlung kann und will sie nicht ersetzen. Doch hat sie insofern nicht nur Liebhaberwert, als die wichtigen Briefe an Arnim wesentliche Ergänzungen nach den Handschriften enthalten, die bisher unbekannt waren. Dafür werden andere Briefe gekürzt wiedergegeben und Schreibung und Zeichensetzung ziemlich rigoros, wenn auch nicht immer folgerichtig modernisiert. Das Fehlen jeglichen Kommentars, der auch durch die ausführliche Einleitung des Herausgebers nicht ersetzt wird, mindert andererseits den Liebhaberwert; denn die Angaben im Personenregister sind kläglich (Mme. de Staël: «Tochter des Ministers Necker» — auf dieser Verwandtschaftsbeziehung gründet sich schließlich nicht ihr europäischer Ruhm, und wer sie nicht kennt, möchte mit Recht fragen, wer wohl der Minister Necker war). Trotz dem unbestreitbaren Verdienst, eine Briefsammlung Brentanos überhaupt wieder greifbar gemacht zu haben, bleibt der Versuch unbefriedigend: weder Fisch noch Fleisch.

Jedenfalls scheint mir die eindeutige Liebhaberauswahl aus dem Werke eines «Dichters höheren Ranges» unbedingt wertvoller, zumal wenn sie handlich, geschmackvoll gesetzt und gedruckt und mit dem Nachwort eines Gleichfühlenden versehen ist. Eine zweibändige Auswahl aus *Josef Freiherrn von Eichendorffs* Schriften legt *Werner Bergengruen* vor; der Erste Band enthält die *Gedichte* und den Jugendroman *Ahnung und Gegenwart*, der Zweite Band *Erzählungen* oder Teile aus diesen⁹). Die Dramen, Epen, literarhistorischen und politischen Schriften fehlen mit Ausnahme der beiden schönen Essays «Der Adel und die Revolution» und «Halle und Heidelberg»; hingegen ist die Schilderung der Harzreise aus dem Tagebuch beigegeben. Der Leser wird also nichts lebendig Eichendorffsches vermissen — außer den «Freiern»; doch das Lustspiel hätte die Abstimmung der Bände auf Lyrik und Erzählung gesprengt. Wie Taines Essay über Swift, so sind auch Bergengruens Nachworte Muster für elegante und eindringende Darbietung: von Liebe zum selig Naiven getragen, ohne blind gegen die Schwächen zu werden; mit treffenden Formulierungen über die «Unverbiegbarkeit» von Eichendorffs Charakter, über das «Naturphänomen» seines Dichtens, das keine Entwicklung hatte, weil es keiner bedurfte; über die formelhaften Wiederholungen, das dichterische Selbstbewußtsein, die Stellung Eichendorffs in der Welt und zur Welt. Hier erläutert ein Schriftsteller, der selbst das Handwerk versteht; daher die tüchtigen und zutreffenden Beobachtungen über die Komposition des erzählerischen Werkes, die einen Blick in die Werkstatt eröffnen.

Gleiches gilt von *Eichendorff* selbst: Wo er über die literarische Hervorbringung anderer spricht, geschieht es mit Sachverständnis. Gewiß zählen seine Schriften zur Literatur — vier Bücher und verschiedene Aufsätze — nicht zum unentbehrlichen Bestand der Literaturgeschichtschreibung. Sie sind zum Teil flüchtig und aus zweiter Hand zusammengeschrieben und im Sachlichen überholt; oder es steht der antizipierte Kulturkämpfer dem Dichter im Wege oder dieser dem Publizisten. Dennoch gehören einzelne Stücke — Bilder, Profile, Hauptkapitel, grundsätzliche Andeutungen nennt sie ihr jüngster Herausgeber treffend — zu den feinsten

psychologischen und soziologischen Studien über die deutsche und europäische Literatur, die wir besitzen, besonders diejenigen, in denen Eichendorffs Herz mitspricht. Freilich sind sie selbst für den Fachmann nur in Auswahl von Nutzen, und es ist Paul Stöcklein zu danken, daß er eine solche unter dem Titel *Anmut und Adel der Poesie* vorgelegt und sachkundig eingeleitet hat¹⁰⁾.

Mit Brentano und Eichendorff hat Schelling gemeinsam, daß das Hauptgewicht seiner literarischen Tätigkeit in die Jugend- und Mannesjahre fällt. Brentanos letztes wichtiges Werk erschien, als er 39 Jahre alt war; Eichendorff verstummte als Dichter mit etwa 50, Schelling als Philosoph nach dem Tode seiner Frau Caroline; er war erst 34. Auch dieses meteorgleiche Aufglühen während der Jugend und das Verglimmen oder Erlöschen im Alter ist Romantikerschicksal; die zahlreichen Frühgereiften und Frühvollendeten legen Zeugnis ab. *F. W. J. Schelling* insbesondere war die Vollendung verwehrt; doch diejenigen von seinen Schriften, die in das Jahrzehnt zwischen 1799 und 1809 fallen, gehören zu den Elementen romantischen Denkens; so die 14 «Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums». Sie wurden 1802 in Jena gehalten und jetzt unter dem aktuellen, aber sachgemäßen Titel *Studium generale*, von Hermann Glockner eingeleitet und erläutert, neu gedruckt¹¹⁾. Die Bedeutung des Werkes beruht nach Glockner «auf den geschichtsphilosophischen Ideen und auf der durchgängigen Abkehr vom Reflexionsstandpunkt», das heißt von einseitiger Betätigung des Verstandes. Hier konnten die Romantiker ohne Vorbehalt zustimmen; sogar Brentano tat es, nachdem er anfangs seine satirische Ader an Schelling geübt hatte. Doch in Schellings Vorlesungen liegt auch geistiger Explosivstoff mit Fernwirkung: «Alle Regeln, die man dem Studium vorschreiben könnte, fassen sich in der einen zusammen: Lerne nur, um selbst zu schaffen. Nur durch dieses göttliche Vermögen der Produktion ist man wahrer Mensch, ohne dasselbe nur eine leidlich klug eingerichtete Maschine.» Wie der Künstler soll es der Gelehrte «zur vollkommenen Herausarbeitung des Bildes seiner Wissenschaft . . . bis zur vollkommenen Einheit mit dem Urbild» bringen.

In der Heiligsprechung der künstlerisch-wissenschaftlichen Produktion wirkt das alte Symbol des Schöpfers Prometheus nach, mit dessen Hilfe in Deutschland seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Gleichsetzung von Kunst, Wissenschaft und Religion vorbereitet wird, und wirft seinen gewaltigen Schatten in die Zukunft. Schon 1857 kann Charles Baudelaire im Entwurf einer Vorrede zu den *Blumen des Bösen* schreiben, nichts könne ihn zwingen, «die Tinte mit der Tugend zu verwechseln»: «Dieses Buch, seinem Wesen nach unnütz und vollkommen unschuldig, entstand aus keiner anderen Absicht, als mich zu vergnügen und meine leidenschaftliche Lust an der Schwierigkeit zu erproben»¹²⁾. Hier ist also das «göttliche Vermögen der Produktion» verselbständigt und der Schritt endgültig getan, den die Romantik tastend versucht: das Ästhetische nicht nur als eigene Kategorie zu erkennen, sondern ihm einen autonomen Wert zuzugestehen, der auf «Nutzen» zu achten nicht gezwungen ist — Gegenbild aller Aufklärung, die stets nach dem Nutzen fragt und eben darin ihre Grenze findet. Aus dem Geiste solcher absoluten «Unschuld» des Produktiven entsteht die folgenreichste Gedichtsammlung des Jahrhunderts: unausschöpflich in Form und Sinnbild, ein Spiegel, in dem sich Weisheit und Kunst von Jahrtausenden — einschließlich der eben erst entdeckten exotischen Geheimnisse — sammeln und als geballte Leuchtkraft in unser Jahrhundert dringen.

Cependant des démons malsains dans
l'atmosphère
S'éveillent lourdement, comme des
gens d'affaire . . .

Was hier von den bösen Geistern der Nacht angekündigt wird, erfüllt sich literarisch ein reichliches Jahrzehnt später in den «Gesängen des Maldoror», die schon im Titel die Nachfolge Baudelaires nicht verleugnen. Ihr Verfasser, Isidore Lucien Ducasse aus Montevideo, dem der Snobismus das Pseudonym *Comte de Lautréamont* eingab, ist als Vierundzwanzigjähriger 1870 unbekannt in Paris verstorben; kein Bild und nur fünf Briefe von ihm sind erhalten. Sie finden sich zusammen mit den sechs «Gesängen des Maldoror» und ein paar Seiten weiterer Prosadichtung in der deutschen Übersetzung seines *Gesamtwertes*¹³⁾. Léon Bloy und Maeterlinck erkannten als erste Lautréamonts Begehung, die Surrealisten seine Bedeu-

tung; die Romantiker aber hätten ihn als ihren Nachfahren anerkennen müssen. «Den Freunden der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft» widmete er selbst seine Dichtungen. Neben Baudelaire ist er eins der stärksten Glieder, welche die europäische Dichtung vom Anfang und Ende des 19. Jahrhunderts mit dem eisernen Griff des Satanismus, des Sadismus und der Perversion zusammenhalten. Freilich fehlt ihm die formende Kraft zur Verklärung des Bösen, die aus jeder Zeile Baudelaires ein vollendetes Kunstgebilde macht. Hätte Lautréamont nicht die Tuberkulose hingerafft, so hätte er sich wahrscheinlich bekehrt. Ansätze zum Paulus finden sich allerorten in den Gesängen: Den Haß gegen Gott gibt immer nur die Angst vor ihm ein.

Lautréamont ins Deutsche zu übersetzen, scheint ein unmögliches Unterfangen. Der Versuch von *Rè Soufpault* scheitert mehrfach schon an der Grammatik («Ich danke dir . . ., mich . . . erweckt zu haben») und läßt die Eigenart von Sprache und Stil, die im Nachwort als das eigentliche Neue an Lautréamont gepriesen wird, auch nicht entfernt ahnen. Hätte man wenigstens den Urtext gegenübergestellt wie in der sorgsam gedruckten Ausgabe der «Fleurs du Mal»! Die Baudelaire-Übersetzung *Carl Fischers*, gegenüber einer Ausgabe von 1949 «vollständig umgearbeitet und neu gefaßt», ersetzt zwar ebenfalls das Original nicht (welche Übersetzung vermöchte das schon!); aber sie ist redlich um das Unmögliche bemüht, besonders in der genauen Wiedergabe von Reim und Rhythmus. Ein Vergleich mit Fischers Vorgängern wäre verlockend, muß aber unterbleiben. Gerade aus dem Streben nach Genauigkeit ergeben sich mitunter Zwangslagen, die den Sinn verfälschen:

«...mon front posé sur vos genoux»: «...die Stirn gelehnt auf deinen Arm». Auch Unsicherheiten bei der Eindeutschung griechischer Wörter (statt «Leukados» muß es heißen «Leukas»), Tautologien («wo Phrynen sich einander heiß begehren»), Übertragungen in eine falsche Stillage («Douce beauté»: «Mein schönes Kind») und andere Mißgriffe stören den Genuß an einer Arbeit, die wohl nur von Fall zu Fall, doch kaum als Ganzes glücken kann. Und manches ist in der Tat rund und schön. — *Herbert Cysarz'* dionysisches Nachwort leert die Arsenale der Weltliteratur, um

Baudelaire zu deuten; eben darum bleibt der Leser über Baudelaire im Dunkel.

Die Reaktion gegen den Rausch der schillernden Verruchtheit machte sich unter anderem dort bemerkbar, wo *ennui* und *spleen* keine Stätte fanden sich auszubreiten: im bäuerlichen Sizilien. *Giovanni Vergas Meisternovellen*, von *Rolf Schott* einwandfrei übersetzt und von *Fredi Chiappelli* in wenig schönem Deutsch schlecht und recht eingeleitet, sind stark, wo sie von Volkssprache und -überlieferung zehren; wenn sie höheren Flug nehmen wollen, scheitern sie¹⁴). Darum war es richtig, die Mehrzahl der 19 übersetzten Erzählungen den Sammlungen mit typisch sizilianischen Motiven zu entnehmen: Hier zieht Antaios seine Kraft aus dem heimatlichen Boden; diese Stücke sind lebendig geblieben.

Verga fand den Weg nach Europa über Mascagnis Opernverismus. Selbst in Italien setzte er sich nur allmählich durch; erst im Neorealismus der Gegenwart wurde ihm späte Rechtfertigung zuteil. In Deutschland stellte sich schon ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen von Vergas Hauptwerken die Reaktion gegen die «undichterische» Brutalisierung der Welt durch den Naturalismus ein. 1892 entstand Hofmannsthals Prolog zu Schnitzlers «Anatol», dieses Manifest der Melancholie (nicht eines «leichtsinnigen Melancholikers», wie Anatol sich selbst nennt!) einer frühgereiften Spätzeit, die aus elegischer Erinnerung und in genießerischer Bildungsoffenheit noch einmal den Geist des alten Europa beschwor. Wie Vergas Erzählungen uns heute als Meisternovellen dargeboten werden, so *Arthur Schnitzlers* Theaterstücke als *Meisterdramen*¹⁵). Verdienen sie die Bezeichnung? Vom Technischen her gewiß: «Liebeleli», «Reigen», «Professor Bernhardt», auch die Einakter zeigen den Griff des Könners im Aufbau, im Dialog, in der Charakterzeichnung. Dagegen leidet die eigentliche Problematik, soweit sie im Erotischen liegt, an Überalterung: nicht weil sie als solche überlebt wäre, sondern weil die Erotik seit zwei Generationen einen anderen gesellschaftlichen Stil gefunden, weil sie die bescheidene kleinbürgerliche oder kleinadelige Kultur, die ihr bei Schnitzler noch eignet, gänzlich verloren hat. Die Dramen sind in das Archiv der Kulturgeschichte eingegangen. Davor rettet sie auch die Bühnenwirksamkeit nicht; denn im Ge-

gensatz zu Wedekinds Stücken fehlt ihnen die Kleistsche Potenz, die Welt an sich zu reißen und in ein panerotisches Dämonium zu verwandeln. Christine Weiring ist keine Wendla Bergmann und Leocadia keine Lulu. Die Expressionisten erleben gegenwärtig eine Renaissance: Heym, Trakl, die Laskerschüler sind neu aufgelegt; eine von Benn eingeleitete Anthologie erschien vor kurzem; *Ernst Stadlers Dichtungen* — Gedichte und Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe — sind in einer von *Karl Ludwig Schneider* vorzüglich eingeleiteten und erläuterten, sorgfältig gedruckten zweibändigen Ausgabe wieder greifbar¹⁶⁾. Eine Schnitzler-Renaissance ist indessen nicht sehr wahrscheinlich.

Hingegen hat ein anderes Buch seine Renaissance erlebt, das man — mit gebotenem Vorbehalt — wohl ebenfalls schon klassisch nennen darf: klassisch in der Mittellage zwischen Trivialität und Unsterblichkeit. *Maximilian Berns Zehnte Muse*, zur Zeit von Wolzogens «Überbrettel» entstanden, ist nach zwölf Jahren Unerwünschtheit in Deutschland von *Vera Bern* wieder herausgegeben worden, nicht als völlig neue, sondern als «eine neue alte Zehnte Muse»¹⁷⁾. Der Band enthält neben Zeitgenossen und berühmten Autoren der Vergangenheit auch vergessene Stücke und Kulturkuriosa, sofern sie sich — mit weitestem Herzen — unter die Rubrik «literarische Vortragskunst» einreihen lassen. Es beginnt mit den Chinesen, Indern und Griechen, und es endet mit Finck und Roth, mit Benn und Borchert, nicht zeitlich, sondern nach ziemlich willkürlichen Sachgruppen geglie-

dert. Dazwischen alles, was einmal einen vortragsfähigen Vers gedichtet hat: Luther und Rilke, Abraham a Santa Clara und Rudolf Presber, Hofmannsthal und Cäsar Flaischlen, François Villon und Johannes Trojan, Abraham Gotthelf und Erich Kästner: Orchideen, Feldblumen und Unkraut in buntem Strauß — vor Maximilian Bern sind alle gleich. Hätte man nicht doch gewissenhafter jäten, das Banale, Kitschige und Rabaukenhafte getrost auslassen sollen, auch wenn es seinen unbestrittenen Platz am Biertisch hat? Wahre Heiterkeit sei eine ernste Sache, hat Seneka einmal gesagt — um wieviel mehr, wenn sie sich dem 700. Tausend nähert!

Horst Rüdiger

-
- 1) Verlag Lambert Schneider, Heidelberg o. J. 2) Manesse-Verlag, Zürich 1955. 3) Insel-Verlag, Wiesbaden 1955. 4) Urs Graf-Verlag, Bern-Olten 1947. 5) Rütten & Loening, Berlin 1954. 6) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1955. 7) S. Fischer Verlag, Berlin-Frankfurt a. M. 1955. 8) Verlag Hans Carl, Nürnberg 1951. 9) Manesse-Verlag, Zürich o. J. 10) Kösel-Verlag, München 1955. 11) Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1954. 12) Hermann Luchterhand Verlag, Berlin-Frohnau und Neuwied/Rh. 1955. 13) Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg 1954. 14) Manesse-Verlag, Zürich 1955. 15) S. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1955. 16) Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg o. J. Vgl. die Besprechung von Georges Schlocker, Julinummer 1955, S. 254. 17) Otto Elsner Verlagsgesellschaft, Darmstadt 1955.

Grundsätzliches über Kunst

Neben der Flut von Kunstbüchern, die sich an das rasch befriedigte Schaubedürfnis breiter Massen richten, erscheinen glücklicherweise auch heute noch Werke, welche anspruchsvolle Leser voraussetzen, für die zur Anschauung auch die geistige Vertiefung gehört. In der nachfolgenden Auswahl, die im übrigen nicht vollständig sein kann, ist *A. E. Brinckmanns Welt der Kunst* das umfassendste Werk, zieht es doch die Summe eines ganzen reichen Lebens, in welchem «die Kunst als Wissenschaft

und die Wissenschaft als Kunst» betretet wurden¹⁾. Wieder ist es ein Hauptanliegen des Verfassers, auch im Kunstwerk ein europäisches Dasein aufzuzeigen. Brinckmann hat dies bereits in seinen früheren Büchern bewiesen, und zwar ebenfalls zu Zeiten, da eine solche Einstellung in Deutschland offiziell verfehmt war. In allen seinen Arbeiten, doch ganz besonders in der hier vorliegenden, erwächst die europäische Einheit aus einer Vielheit selbständiger Nationen, deren gegenseitiger Austausch

erst das so reiche Gewebe der abendländischen Kultur bewirkt, wie es für Brinckmann im Spätbarock des 18. Jahrhunderts seinen reichsten Glanz gewann. — In Beispielen, die in freier Wahl aus einer unbegrenzten Wissensfülle herausgegriffen sind, baut Brinckmann in souveräner Unbekümmertheit um den exakten Ablauf der Kunstgeschichte seine «Welt der Kunst» auf. Diese gewinnt ihren inneren Reichtum nicht nur durch die vielfachen Bezüge, in denen die einzelnen, stets sehr anschaulich geschilderten Erscheinungen dargestellt werden, sondern nicht zuletzt aus der erlebten Erkenntnis, aus welcher der Verfasser zu sprechen vermag. Der einzelne Meister, ja sogar das einzelne Werk, bewahrt seine einmalige Lebensfülle und fügt sich dennoch zwanglos ein als Baustein in einen umfassenden Kosmos. — Kunstgeschichte und Ästhetik berühren sich in der Anlage des Buches. Ohne allzu strenge Systematik im einzelnen gliedert es sich in drei, zahlreiche kleinere Abschnitte enthaltende Teile: Anschauung, Schöpfung und Wirkung, so daß man zunächst vor das fertige Werk, dann in seinen Gestaltungsprozeß hinein und schließlich zu seiner die verschiedensten Daseinsbereiche erfassenden Ausstrahlung geführt wird. — Das prachtvoll illustrierte Werk ist anlässlich des siebenzigsten Geburtstages seines weit über die Grenzen Deutschlands bekannten Verfassers erschienen und dementsprechend festlich durch den Verlag ausgestattet worden.

Schon der Titel *Ästhetik und Geschichte in der bildenden Kunst* zeigt, wie auch *Bernard Berenson* sich von einer streng historisch eingestellten Kunstdarstellung befreit hat, und zwar in einem Buch, das ebenfalls den Reichtum einer langen Lebenserfahrung im Umgang mit bildender Kunst besitzt²⁾. Der heute mehr als achtzigjährige Gelehrte, der inmitten seiner Sammlungen auf seinem Landsitz bei Florenz alle Schrecken und Wechselfälle der Zeit in philosophischer Ruhe überstand, offenbart im übrigen eine Einstellung zur Kunst, die durch ihre Weisheit, Einsicht und eigene Bescheidenheit imponiert. Trotz aller stupender Belesenheit nicht zuletzt auch in der deutschen Fachliteratur und trotz jahrzehntelangem Aufenthalt in Italien hat sich Berenson die innere Unbefangenheit des geborenen Amerikaners bewahrt, die freilich bis-

weilen zu Vereinfachungen und Kombinationen führt, denen der europäische Leser nicht ohne weiteres immer folgen kann. Doch neben manchen Überraschungen schenkt das Buch auch eine Fülle wertvoller Anregungen sowohl zu neuem Sehen wie auch zu frischem Überdenken des uns sonst schon zu Gewohnten. Dabei verpflichtet sich auch Berenson letzten Endes einem der europäischen Kunst durchaus angemessenen Humanismus, wenn er aus dem Kunsterlebnis eine Erweiterung, Vertiefung und Überhöhung des menschlichen Bewußtseins schöpft.

Im Unterschied zu den beiden eben genannten Altmeistern vertritt *Hans Naef* den Nachwuchs des schweizerischen Kunstschrifttums³⁾. Dessenungeachtet offenbaren seine in den letzten acht Jahren geschriebenen Aufsätze, welche unter dem Titel *Antwortende Bilder* zu einem schmalen Bande vereinigt sind, eine hohe menschliche Reife. Trotz der verschiedenen Entstehungszeit der einzelnen, jedesmal glänzend geschriebenen Essays spürt man den inneren Zusammenhang. Vom Beginn der Renaissance bis zur Gegenwart, von Van Eyck und Paolo Ucello bis zu Rouault, Klee und Léger reicht die Kette jener Meister, deren Bewunderung für uns oft schon allzu klischeemäßig geworden ist, und die nun von Naef auf ihre künstlerische, doch ebenso auch auf ihre menschliche Wirklichkeit hin befragt werden. Das Zwiegespräch entwickelt sich auf höchster Ebene und führt über die Analyse einzelner Bilder hinaus zur Sphäre des Meisters, in welchem sich wiederum eine ganze Epoche erschließt. Vom Einzelnen zum Ganzen und von der Vergangenheit zur Gegenwart die Brücke zu schlagen, darin liegt die besondere Gabe Naefs, der die von ihm aufgerufenen Bilder in den Beziehungsreichtum einer ganzen Geschichte der europäischen Malerei hineinzustellen vermag. Zusammen mit der Fähigkeit, die geistige Tiefendimension eines Kunstwerks aufzuzeigen, verfügt Naef über ein besonderes Gefühl für Größenrelationen und damit über ein Werturteil, begründet in der Einsicht, «daß die Kunst ihre Größe in zwei Bereichen zu suchen hat, in demjenigen ihres Gegenstandes und im andern von dessen Auffassung», wobei im Hinblick auf den ersteren Raffael und Poussin über Watteau, doch auch über Cézanne zu stellen wären, so unübertroffen diese auch in ihrer Auffassung, d. h. ihrer

Formgebung sind. — Nicht unerwähnt seien an diesem Buch die Reproduktionen, die wahre Kabinettstücke ihrer Art darstellen.

Was in den drei hier angezeigten Werken in einer Fülle von Werken und Gedanken sich widerspiegelt, konzentriert sich in der Veröffentlichung von *Joseph Gantners* Basler Rektoratsrede auf ein einziges, dafür um so zentraleres Anliegen, nämlich auf das *Problem der Persönlichkeit in der bildenden Kunst*⁴⁾. Was sich hier auf wenigen Seiten zusammendrängt, sprengt trotzdem den Rahmen der bisherigen Kunstgeschichte, indem nach letzten Gründen und Quellen des künstlerischen Schaffens gefragt und dieses zugleich in einen großen Entwicklungsbogen gespannt wird. Gantner zeigt, wie gerade durch in Basel wirkende Geister die Persönlichkeit des Künstlers einerseits aufs schärfste profiliert wurde, nämlich durch Burckhardt, Wölfflin, Rintelen und H. A. Schmid, andererseits aber ebenfalls durch die Basler Bachofen und C. G. Jung die Persönlichkeit aufs stärkste im Banne von namenlosen, ja selbst unbewußten Mächten erlebt wird. In eindringlichster Kürze entwickelt sodann die Studie den Aufbau der künstlerischen Persönlichkeit, begonnen mit dem Alleinbleiben-wollen des Künstlers mit seinen Visionen, wie es die Skizzen Lionardos und die unvollendeten Werke Michelangelos verraten im Sinne des von Gantner auch sonst schon aufgespurten Problems des «Nonfinito». Dann aber folgt ein dialektischer Prozeß, in welchem sich der Künstler mit dem von außen Aufgegebenen auseinandersetzt und es in seinen eigenen Vorstellungsformen — die Entdeckung Wölfflins — gestaltet. Erst aus dem Zusammenprall von Innen- und Außenwelt entwickelt sich — und zwar, wie es an einzelnen Manifestationen gezeigt wird, in jedem Fall wieder anders — die Persönlichkeit. Das erste Erwachen, Blühen und die schließliche Auflösung der Persönlichkeit während der Gotik, der Renaissance und des Barocks und letztlich in unserem Jahrhundert schildert Gantner in faszinierenden Beispielen, die bei aller Weite der Gedanken dieser Studie eine ungemein anschauliche Substanz schenken.

Von außen her greift *Walter Nigg* mit seinem *Maler des Ewigen* betitelten Buch in das Gebiet der Kunstwissenschaft ein, und er tut es von einer Seite,

die an sich wie keine andere dazu legitimiert wäre, nämlich von der Theologie, welcher die religiöse Kunst so sehr verpflichtet ist⁵⁾. Sein Vorhaben gewinnt zudem besonderes Interesse, da sich hier ein namhafter Theologe der reformierten Seite mit dem Problem der religiösen Kunst auseinandersetzt, und zwar aus der Überzeugung heraus, daß zu einer lebendigen Frömmigkeit auch ein symbolisches Denken gehört. Vier Maler der neueren Jahrhunderte, nämlich Grünewald, Michelangelo, Greco und Rembrandt werden als Zeugen einer auch für den Nichtkatholiken aktuellen Kunst aufgerufen. Doch so achtungswert der Versuch Niggs auch ist, so darf gerade jener Kunsthistoriker, der ebenfalls am Problem der religiösen Kunst in reformierter Sicht interessiert ist, gewisse grundsätzliche Bedenken gegenüber der in diesem Buche geübten Betrachtungsweise nicht verschweigen: Denn im Unterschied zur harmonisierenden Kunst der hochgotischen Malerei oder auch noch von Raffael und Guido Reni liegt gerade bei den von Nigg aufgerufenen Malern der religiöse Gehalt nicht nur im Thema, auf welches sich Nigg fast ausschließlich beschränkt, sondern vor allem in der Art ihrer Formgebung. In dieser nämlich offenbart sich jenes rücksichtslose Aufreißen der Zwiespältigkeit und Nichtigkeit des Menschen, die durch kein Menschenwerk, sondern nur durch göttliche Gnade überwunden werden können. Eine solche Bildgesinnung, die auch die Bilderstürmer in ein anderes, begreiflicheres, wenn auch nicht verzeihlicheres Licht stellt, als Nigg sie sieht, müßte freilich in der besonderen Formgebung eines jeden dieser Maler aufgezeigt werden, bei Grünewald im krassen Realismus, der dann durch seine Übersteigerung so geheimnisvoll ins Surreale umschlägt; im Altersstil von Michelangelo, der in seiner seltsam schlaffen, dumpfen und formlosen Art jenes Verzagen und Verzweifeln ausdrückt, in welchem sich das Selbstgefühl der Renaissance zu einer der reformierten Frömmigkeit verwandten neuen Demut und Unmittelbarkeit wandelt. Doch auch Grecos religiöses Erlebnis läßt sich sehr unmittelbar aus der Auflösung zu sich in magischer Glut verzehrenden Flammen erklären. Vollends die ausgesprochen protestantische Frömmigkeit von Rembrandt findet ihren Ausdruck in der äußeren Hinfälligkeit seiner in der künstlerischen Reife geschaf-

fenen Gestalten, in der Auflösung von Form und Farbe zu gnadenhafter Transparenz. Nigg indessen verzichtet bewußt auf den Weg der Formanalyse, um allzu einseitig nur den frommen Inhalt im Auge zu behalten. Dadurch berücksichtigt er zu wenig jenen Formwandel, der insbesondere bei Michelangelo und Rembrandt zum Ausdruck einer inneren Wandlung von stärkster religiöser Relevanz geworden ist. Denn bei beiden offenbart sich, von der Form her gesehen, echte religiöse Kunst erst in den späten Werken, die nach tiefen inneren Erschütterungen entstanden sind und diese in ihrem Stil sehr deutlich zum Ausdruck bringen. Namentlich bei Rembrandt führt das Nichtberücksichtigen der künstlerischen Handschrift zu schiefen Ansichten, indem die effektiv arrangierten Frühwerke den gerade durch ihre künstlerische Unmittelbarkeit ungleich frömmere Spätwerken in ihrem Wert als religiöse Aussage gleichgesetzt werden, einzig dem Thema zuliebe.

Auf diese Weise ist wohl ein Buch voll frommer Meditation entstanden, die indessen beinahe ausschließlich aus der religiösen Thematik und fast nicht aus

der einmaligen und individuellen Aussage dieser Meister als Künstler geschöpft ist. Nigg schreibt hier gleich seinen anderen Werken in einer glänzenden Sprache, der man die innere Ergriffenheit wohl anspürt; aber er erscheint weniger ergriffen durch die sichtbare Art, den Stil, der künstlerischen Aussage, sondern fast nur von deren Inhalt, und so geht er des hohen Zieles wegen an einer wesentlichen Seite der Kunst, nämlich ihrer Verkündigung durch die sichtbare Form, im Grunde vorbei.

Richard Zürcher

1) A. E. Brinckmann: Welt der Kunst. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1951. 2) Bernard Berenson: Ästhetik und Geschichte in der bildenden Kunst. Atlantis Verlag, Zürich 1950. 3) Hans Naef: Antwortende Bilder. Manesse Verlag, Zürich 1954. 4) Joseph Gantner: Das Problem der Persönlichkeit in der bildenden Kunst. Helbing & Lichtenhahn, Basel 1954. 5) Walter Nigg: Maler des Ewigen. Artemis Verlag, Zürich 1951.

Englische Kunstbücher

Es ist eine ebenso merkwürdige wie charakteristische Erscheinung, daß die größtangelegte Kunstgeschichte unserer Zeit aus jenem England kommt, das vor kaum zwanzig Jahren so wenig für Kunst übrig hatte, daß die damals ungemein preiswerten Phaidon-Bücher keinen britischen Verleger finden konnten. *The Pelican History of Art*, die von jenem Penguin Books Verlag herausgegeben wird, der sich durch Veröffentlichung billiger und doch guter Bücher im In- und Ausland einen geschätzten Namen erworben hat, soll etwa fünfzig großformatige Bände umfassen und die gesamte Entwicklung der bildenden Künste aller Zeiten und Länder darstellen. Jeder Band soll von einer anerkannten Fachautorität geschrieben werden, und dies wird von den bisher erschienenen Werken durchaus bestätigt: für die Beschreibung des glorreichsten Zeitalters der englischen Baukunst, das etwa von der Herrschaft Heinrichs VIII. bis zur Thronbesteigung der Königin Victoria geht, wurde *John Summerson* gewonnen, der heute zweifelsohne der bedeutendste Kenner dieser Materie ist.

Sein Buch, *Architecture in Britain, 1530—1830*, dürfte auf lange hinaus das klassische Werk über dieses Thema bleiben. Die Fülle des Wissens, die Unbefangenheit und Sicherheit des Urteils, der Glanz des Stils, werden durch das reiche Bildmaterial wirkungsvoll ergänzt¹⁾.

David Talbot Rice, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Edinburgh, ist auch der hervorragendste Spezialist byzantinischer Kunst in England, und sein jetzt als Pelican Book erscheinendes Werk *Byzantine Art* ist wohl die beste Einführung in englischer Sprache in das Wesen jener noch vor einem Jahrhundert fast gänzlich vergessenen Kunst, deren Einfluß auf den Westen im frühen Mittelalter eine entscheidende Rolle spielte. Architektur, Mosaiken, Gemälde, Bildhauerarbeiten, Buchschmuck von zum Teil erstaunlicher Vollendung, weisen auf eine Kultur hin, die erst jetzt in ihrer vollen Größe anerkannt wird und zu deren Aufschließung der Verfasser mit an führender Stelle beigetragen hat¹⁾.

Die direkten Nachkommen jener Kultur sind heutzutage vor allem in den Inseln des Ägäischen Meeres zu finden, die Robert Liddell in seinem lebendigen Buch *Aegean Greece* mit Witz, guter Laune und vielseitiger Belesenheit beschreibt. Da ich vor Jahren das Glück hatte, fast genau die gleiche Reise zu unternehmen, die Liddell jetzt darstellt, kann ich bezeugen, daß er die Beschaffenheit von Land und Leuten, das physische und geistige Klima dieser verarmten, doch sonnengesegneten und an Kulturwerten reichen Inseln getroffen hat, wobei seine eigenen Lichtbilder wesentlich mithelfen, manche liebe Schatten heraufzubeschwören²⁾.

Einigermaßen als Ergänzung des eingangs erwähnten Werkes von Summerson könnte das *Dictionary of English Domestic Architecture* von A. L. Osborne gelten, das in alphabetischer Folge systematisch die Grundelemente der englischen Baukunst erläutert. Diese klar und leichtfaßlich gehaltenen Erklärungen werden durch über 200 Zeichnungen des Verfassers auch für den des Englischen ungenügend kundigen Leser einleuchtend dargestellt³⁾.

Ein Werk ähnlicher Art ist die von L. G. G. Ramsey herausgegebene *Concise Encyclopaedia of Antiques*, in welcher die meisten Gebiete des Kunstsammlers kurz und doch aufschlußreich besprochen werden. Fachkundige Spezialisten geben da nützliche Wegweiser für den Anfänger, der sich bemüht, echte Antiken zu erwerben, als da sind: Möbel, Glas- und Tonwaren, Silber- und Zinngerät, Juwelen, Harnisch, Bücher, Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde, Teppiche und Stickereien, Wand- und Taschenuhren usw. Auch dieses Werk ist reich bebildert; die knappen Unterweisungen werden durch umfangreiche Literaturnachweise ergänzt⁴⁾.

The Connoisseur Year Book ist ein ungemein wertvolles Jahrbuch, das vielleicht am besten als ein Edel-Kunstsammelsurium beschrieben werden könnte. Der vorliegende Band für 1954 enthält Studien über einige der prachtvoll ausgestatteten Schlösser, an denen Großbritannien immer noch so reich ist, wie z. B. Houghton Hall, Hagley Hall, Drumlanrig Castle und Powis Castle, Aufsätze über deutsche Barockarchitektur, über das Britische Museum, das letztes Jahr sein zweihundertjähriges Jubiläum feiern durfte, sowie über die ein-

zigartige Restaurierung der einstigen Hauptstadt Virginians, Williamsburg, im einfachen, doch vollendet harmonischen englischen Kolonialstil⁴⁾.

In der wertvollen historisch-kunstkritischen Bücherreihe *A New Survey of England*, die sich zum Ziel gesetzt hat, ein Inventar der Kunst- und Naturschätze aller englischen *counties* aufzunehmen, ist nach einem guten Anfang mit Middlesex ein noch besseres und umfangreicheres Werk über *Devon* von W. G. Hoskins erschienen. Dr. Hoskins, der in dieser Grafschaft geboren ist und seine Lebensarbeit der Erforschung ihrer Vergangenheit widmete, hat damit seiner engeren Heimat ein Denkmal aufgesetzt, das als mustergültig angesehen werden kann und das wohl für alle absehbare Zeit das Standardwerk über diese herrliche Gegend bleiben wird⁵⁾.

Niemand wird behaupten wollen, daß *The Silent Traveller in Dublin* von Chiang Yee ein ähnlich wertvolles Nachschlagewerk für die Hauptstadt der irischen Republik bildet. Der Reiz dieses entzückend ausgestatteten Buchs liegt vielmehr in der frischen, unbekümmerten Art, wie dieser chinesische Künstler mit Feder, Griffel und Pinsel Stadt, Land und Leute beschreibt. Besonders seine Aquarelle, die seine fernöstliche Schulung nicht verraten, haben einen eigenen Zauber⁶⁾.

Den großen Meistern der Vergangenheit sind eine Anzahl englischer Kunstbücher gewidmet worden. So ist in Verbindung mit der Ausstellung flämischer Kunst in der Royal Academy ein neues Werk von Horace Shipp, *The Flemish Masters*, erschienen. Shipp, der bereits anlässlich ähnlicher Ereignisse brauchbare Einführungen in das Wesen der niederländischen, italienischen, französischen und englischen Schulen schrieb, ist ein angenehmer Cicerone, der trockene Abhandlungen über rein technische Fragen meidet und Verständnis für die von ihm behandelten Werke durch eine geschickte Mischung biographischer Einzelheiten und eindringlichen Beschreibungen zu fördern weiß⁷⁾.

Seitdem die japanischen Farbholzschnitte vom Westen «entdeckt» wurden, haben sie verschiedene Phasen der Popularität durchgemacht, zumeist im Einklang mit der politischen Konjunktur, wobei der letzte Krieg natürlich das Interesse für sie herabsetzte. Das ist jetzt nun anders geworden, und gegenwärtig werden in London wichtige Aus-

stellungen der Werke Utamaros und Hokusais vom Arts Council und dem Britischen Museum organisiert. Gleichzeitig ist auch ein großzügiges Werk über die japanischen Meister des Farbendrucks unter dem Titel *Japanese Masters of the Colour Print* mit einer verständnisvollen Einführung von J. Hillier erschienen. Die 93 Abbildungen, darunter 21 in Farben, stimmen zumeist in Größe mit den Originalen überein und vermitteln einen anschaulichen Überblick über die ganze, fast zweihundertjährige Entwicklung des japanischen Holzschnittes von Moronobu, Ende des 17. Jahrhunderts, bis zu Hokusai und Hiroshige im 19. Jahrhundert. Sie sind chronologisch angeordnet und zeigen in dieser Folge die subtilen Veränderungen in Konzeption und Ausführung dieser Blätter, welche die großzügige Flächigkeit immer mehr mit liebevoller Behandlung des Details verbanden ⁸⁾.

Ein besonders willkommenes Buch ist die erste Monographie über das Werk Francisco de Zurbarans, *The Paintings of Zurbaran*, von Martin S. Soria. Einst als «Maler des Königs und König der Maler» gepriesen, wurde er später gröblich vernachlässigt; das vorliegende Buch, mit seinen dreihundert Abbildungen und mit der feinfühligsten Einführung Sorias, dürfte wesentlich dazu beitragen, ihn den ihm gebührenden Rang zuzuweisen — denjenigen eines würdigen Gefährten seines Zeitgenossen Velasquez, den er sich durch die edle Einfachheit und stille Größe seiner Bilder verdient hat ⁸⁾.

Ein anderer großer Verkannter ist G. B. Piranesi: während seine Radierungen geschätzt und eifrig gesammelt wurden, ist sein gezeichnetes Werk bis vor wenigen Jahrzehnten so gut wie übersehen worden. *The Drawings of Giovanni Battista Piranesi* von Hylton Thomas zeigt, daß seine Tuschzeichnungen noch freier und gewaltiger sind als seine Radierungen und sein Genie als phantastischer Architekt von Traumpalästen noch eindrücklicher beweisen ⁹⁾.

Die Stellung Ingres' als einer der größten Zeichner aller Zeiten ist dagegen nie ernstlich angefochten worden; doch fehlen außerhalb Frankreichs die meisten Zeugnisse seiner Meisterschaft als Porträtmaler. Das neue Phaidon-Album, *Ingres*, wird dem einigermaßen Abhilfe schaffen, soweit dies Reproduktionen zu tun vermögen. Dieselben sind technisch ausgezeichnet, doch

würde man gerne einige der *grandes machines* wie die schwülstige *Apothéose d'Homère* für seine zarten und exakten Bleistiftzeichnungen umgetauscht haben. Leider ist die Einführung von *Georges Wildenstein* ganz unlesbar, und der *catalogue raisonné* hilft kaum zum Verständnis der Bilder; ein großer Aufwand ist hier schmählich vertan ⁸⁾.

Der hohe Stand der englischen graphischen Kunst wird Jahr für Jahr durch *The Penrose Annual* mehr und mehr einleuchtend und deutlich bewiesen. Dieses von R. B. Fishenden herausgegebene Jahrbuch ist dieses Mal ganz besonders gut gelungen, und die zahlreichen Abbildungen zeigen ein Niveau der typographischen Gestaltung, das anderswo selten erreicht und nirgends überboten wird ¹⁰⁾.

Einzelne Gebiete der graphischen Künste werden in *Modern Lettering and Calligraphy*, das die moderne Kunst der Schrift in ihrer weitesten Anwendung behandelt, und in *Poster Design* von Tom Eckersley, das dem Plakat gewidmet ist, eingehender dargestellt. Auch hier sind die Abbildungen fast wichtiger als der Text; doch gibt Eckersley, eine der führenden Persönlichkeiten auf dem Gebiet des Plakates in England, manche scharfsinnige Winke und Ratschläge, aus denen jeder Student Vorteil ziehen kann ¹¹⁾.

In England wird the noble art of self-defence, die edle Kunst der Selbstverteidigung, durchaus als Kunst angesehen, und die Kämpfe der Boxer werden öfters von namhaften Malern abgebildet. Wer mehr über diese Kunst wissen möchte, wird in *Big Fight* von Denzil Batchelor eine ebenso spannende wie kurzweilige Unterweisung finden, und die 37 Tafeln helfen mit, das Buch anziehend zu gestalten ¹²⁾.

René Elvin

1) Penguin Books, Harmondsworth; 2) Jonathan Cape, London; 3) Country Life, London; 4) The Connoisseur, London; 5) Collins, London; 6) Methuen & Co. Ltd., London; 7) George Newnes Ltd., London; 8) Phaidon Press Ltd., London; 9) Faber & Faber Ltd., London; 10) Lund Humphries & Co. Ltd., London; 11) The Studio Ltd., London; 12) Phoenix House Ltd., London.

Die besprochenen Bücher sind im Herbst 1953 und Frühjahr 1954 erschienen.