Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 12

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BÜCHER

DREI AMERIKANISCHE ROMANE

Der Leser findet in *The Eighth Day* (1967), dem jüngsten Roman von Thornton Wilder, eine vertraute Welt wieder vor[1]. Einiges erinnert sogleich an *The Bridge of San Luis Rey* (1927), das Werk, das den Dreissigjährigen berühmt machte. Das plötzliche Ende von Menschenleben und -beziehungen ist Ausgangspunkt für eine medizierend-erzählende Untersuchung der Umstände, welche Menschen zusammenführen, zur Entfaltung kommen lassen, an die eine oder andere ihrer Fähigkeiten appellieren mögen. Der entscheidende Vorfall – ein Brückeneinsturz, ein Mord – ereignet sich innerhalb eines Netzes von Verbindungen, das als Mikrokosmos mit typischen Zügen des menschlichen Seins und Verhaltens gilt. Der «achte Schöpfungstag» führt Menschen ein, die sich nicht anders, nicht besser benehmen als ihre Vorfahren. Typisch kann auch exemplarisch heissen: Unter Wilders Gestalten gibt es auch solche, die, obschon wie andere durch Umwelt und Vererbung geprägt, aus eigener Kraft sich eine Verhaltensweise aneignen, von der eine beispielhafte Wirkung zumindest ausgehen könnte.

Unschuldig des Mordes an seinem Freund und Vorgesetzten Breckinridge Lansing angeklagt und zum Tode verurteilt, wird John Ashley auf mysteriöse Weise seinen Wächtern entzogen und verschwindet. Im Zechendorf Coaltown (Illinois) bleiben seine Angehörigen zurück, durch die Untersuchungsorgane belästigt und von ihren Mitbürgern gemieden. Zurück bleiben auch die Gattin Eustacia und die Kinder des Ermordeten sowie einige wenige mit Namen genannte Figuren. Es sind dies alles Leute, die den Ashleys freundlich gesinnt sind: die Mitglieder einer als gesonderte Gemeinde lebenden Sekte, der Ashley seine Befreiung zu verdanken hat; der pessimistische, tolerante und gute Arzt Dr. Gillies; die russische Emigrantin Olga Doubkov, die mehrere Jahre nach dem Mord dem wirklichen Täter zur Flucht nach Russland verhilft. Diese tatkräftig helfenden Menschen sind Nonkonformisten, mit eigenen Massstäben und Glaubensartikeln. Für Olga Doubkov ist der Mord die verständliche Tat eines entwicklungsfähigen Menschen, dem gegenüber gesetzliche Kriterien versagen müssten. Der Arzt glaubt an wissenschaftliche Erkenntnisse, nicht wie seine Mitbürger an religiöse Lehren, und die Sekte von Herkomer's Knob hält sich an ihre eigenen Sittennormen.

Auch Ashley selbst sieht über Konventionen und Gewohnheiten hinweg. Er hat zum Geld, seiner materialistischen Umwelt zum Trotz, keine Beziehung; seine Erfindungen bleiben denn auch bis nach seinem Tode unpatentiert. Seine Frau und er sind nie getraut worden. Erfinderisch, anpassungsfähig, hilfreich, mit warmer Einfühlungsgabe versehen, scheint Ashley auf Anteilnahme verzichten zu können; er wirkt während des Prozesses gelassen und nimmt den Schuldspruch gefasst hin. Er, der sich früher ein für allemal entschied, seine Eltern nicht wiederzusehen, fügt sich mit grösster Selbstbeherrschung in die Trennung von seiner Frau und seinen Kindern. Angesichts des Unabwendbaren widmet sich der Einzelne selbstverständlich der nächsten ihm zugewiesenen Aufgabe: In Südamerika steht Ashley im Dienste der Erhaltung der Menschenwürde, bis er auf einer Seereise ertrinkt. Würde kennzeichnet auch das Verhalten seiner Verwandten und Freunde. Würde hat viele Gesichter, sagt Wilder: sie behauptet sich auch in den unkonventionellen Methoden des jungen Roger Ashley und seiner Schwester Lily, die sich ihre Laufbahn sichern müssen. Sie bewahren den Glauben an die Liebe, an das Beispiel ihrer Eltern, an die Unschuld ihres Vaters. In Coaltown hat

Eustacia Lansing ihre Würde schon jahrelang bewiesen, indem sie bei ihrem Gatten ausharrte und ihre Liebe zu Ashley verbarg.

Eine gewollte Beiläufigkeit zeichnet Wildes Schreiben in *The Eighth Day* aus. Das Hin und Her zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die auf einzelne Figuren gelegten Akzente, die Proportionen der Teile zum Ganzen: da ist viel gute Beobachtung, eine mit einfachen Mitteln geschilderte Wirklichkeit, doch nichts scheint festen Regeln der Komposition, der Ausschöpfung, der relativen Bedeutsamkeit zu folgen. Aus dem gleichsam zufälligen Nebeneinander der Erzählräume ergibt sich eine gewisse Sprödigkeit des ganzen Romans. Der bewusste Verzicht auf eindeutige, beruhigende Antworten entzieht vielleicht zuviel dem Griff. John Ashley scheint zwischen den Sphären des Menschlichen und des Heiligen angesiedelt, und zwischen den Einzelschicksalen etwa von Roger oder George Lansing und dem angedeuteten, moralisch trägen Hintergrund der Kleinstadt klafft ein zu grosser, entfremdender Abstand. Bald nachdem der Leser das Buch weggelegt hat, wirkt die Geschichte der Ashleys und Lansings, die zur Hauptsache zwischen 1902 und 1905 spielt, wie eine verblasste Aufnahme aus dieser Zeit, bei der man freilich ahnt, dass sie ihren ganz eigenen Wert haben muss.

Eine Gewalttat ist auch der erzählerische Anlass für *The Confessions of Nat Turner* (1967), von William Styron (geboren 1925). Während sich Wilder der Ermordung Lansings gleichsam als Vorwand bedient, und die Abklärung des Falls in eine distanzierte Darlegung von Möglichkeiten des menschlichen Seins mündet, führt Styron den Leser immer tiefer in das Erleben seiner Titelfigur hinein. Er stellt die registrierenden und urteilenden Funktionen eines Einzelnen dar gegenüber der Welt, in der er lebt; es handelt sich um ein inniges Erleben von beängstigenden Zuständen, das einen explosiven Wiedergutmachungsversuch verursacht. Alles wird, in der Ichform, aus der Sicht des zum Tode verurteilten Sklaven Nat Turner gezeigt, der eine Rebellion gegen die Weissen angezettelt hat. Sachliche Geschichte, was sich 1831 in einem Bezirk von Virginia ereignete, wird hier zur individuell empfundenen Krise der Ohnmacht eines einzelnen in der Gesellschaftsordnung; gleichzeitig erfahren wir auch die Ohnmacht dieses Einzelmenschen sich selbst gegenüber, im Kampf seiner Stärken und Schwächen. Wohl ist Nat, wie der von Malamud geschaffene Yakov Bok in *The Fixer*, Opfer einer ganz bestimmten historischen Situation. Anders als Bok aber, der unschuldig in die Maschinerie der Justiz und der auf diese einwirkenden Kräfte gerät, scheint Nat fast zwangsweise das eine Opfer seiner Zeit werden zu müssen. Er ist der untypische rebellierende Negersklave, der untypisch behandelt worden ist und in seiner aussergewöhnlichen Lage auch als individueller Mensch reagiert hat.

Als Haussklave sind ihm nicht bloss die harte Arbeit und das Massendasein seiner Rassengenossen erspart geblieben, sondern es ist ihm auch etwas Bildung vermittelt worden. Er hat lesen gelernt, er kennt die Bibel und von biblischem Erzählen geformte Geschichten. Nats Sonderstellung bedeutet jedoch keinen Anschluss an die Weissen und entfremdet ihn von den Schwarzen und deren elementarer, animalischer Gefühlsgemeinschaft. Um so klarer sieht Nat das Los der Neger und die Unwürdigkeit ihrer Doppelhaltung: sie sind entweder unterwürfige Sklaven oder, unter sich, zufrieden in tierisch-dumpfer Ahnungslosigkeit. Nun wird plötzlich Nats Vorzugsstellung zerstört, er erlebt selbst das harte Dasein der ausgebeuteten Sklaven. Er, der eben noch glaubte, er würde in wenigen Jahren freigelassen, hat keine Reserven ausser einem Racheplan, der mit einer seinem Temperament entsprechenden Auslegung des biblischen Wortes zusammenhängt. Aus den Propheten des Alten Testaments schöpft er den Glauben an seine Sendung, sein Volk zur Freiheit führen zu müssen, und zwar auf dem Wege der Gewalt. Er intensiviert diese Pflicht, indem er der Liebe der Frau entsagt, die ja das schwache Fleisch versinn-

bildlicht. Gerade hier summieren sich die Spannungen seines Menschseins und Negerseins: das Fleisch lockt ihn, vor allem im Verlangen, eine weisse Frau zu besitzen. Die Motivierung ist betont komplex. Sie umfasst die Erinnerung an den Anblick seiner einem weissen Aufseher sich hingebenden Mutter und an eine idealisierte weisse Dame, deren nächtliches Stelldichein er zufällig beobachtet, ferner seine Begegnungen mit einem Negerjungen. Seine Hassliebe zur unschuldigen, mitleidvollen Margaret Whitehead löst schliesslich seine Gewalttätigkeit aus, nimmt ihm aber auch seine selbstgerechte, schlafwandlerische Sicherheit.

Margaret ist der einzige Mensch, den Nat während der von ihm angeführten Expedition der Neger tötet; diese Tat ist lediglich die Kristallisierung seiner Unfähigkeit, das menschliche Zusammensein als liebende Gemeinschaft zu verwirklichen, wie er rückblickend erkennt. Gerade das junge Mädchen war ja eine Verkörperung der im Neuen Testament verkündeten Liebe, die er wegen seiner Vorstellungen von strenger Gesetzlichkeit und Strafe nicht sehen konnte.

Der Prozess gegen Nat bietet dem Anwalt Gray Gelegenheit, die für die Weissen beruhigende Lehre von der Minderwertigkeit der schwarzen Rasse zu vertreten: die Neger *brauchen* die Ordnung der in den Südstaaten gepflegten Gesellschafts- und Wirtschaftsformen, eine Ordnung, welche die ihnen gemässe Behandlung als Arbeitstiere mit kindlichen Gemütern gewährleistet. Die Verlogenheit von Grays Ansichten äussert sich in einer Sprache, die zwischen verschiedenen Stilisierungsformen hin- und herpendelt. Rhetorik zeichnet auch zwei andere Figuren aus; Nats wohlmeinender Besitzer Samuel Turner und der Richter Cobb scheinen sich Gedanken über das Los der Sklaven zu machen. Ausgerechnet Turner aber überlässt, wirtschaftlich in die Enge getrieben, Nat seinem Schicksal, und Cobb ist es, der das Todesurteil über Nat spricht. Noch auf andere Sprach- und Tonunterschiede stellt Styron ab, um das in der Erinnerung Nats lebende Geschehen zu profilieren: das unschuldige Plaudern Margarets, die vereinfachten Artikulations- und Ausdrucksformen der Neger. Das sind aber nur kleine Wirbel im langsamen Strom von Nats Erinnerungen. Abgesehen von einzelnen lebhaft neuerlebten Stimmungen und Begegnungen decken diese Erinnerungen das dem Erzähler selbst oft fremdartige Werden seiner Besessenheit auf.

Das ist gekonnt und stellenweise auch packend gemacht, doch fehlt dem Roman die tragende Spannung. Charakter und Person Nats vermögen nicht genügend, nicht durchgehend zu interessieren, was um so fühlbarer ist, als der Leser ja durch die historische Notiz und die Anfangsszenen im Gefängnis das unabwendbare Ende des Geschehens schon kennt. Nat läuft gar Gefahr, zu einem Einzelfall des Pathologischen zu werden. Er ist verwandt mit der Titelfigur von *Wieland* (1798), einem Schreckensroman des Amerikaners Charles Brockden Brown, gewiss subtiler dargestellt, dafür aber ohne Wielands elementare Wahnkraft. Styrons mutiger Versuch der Rekonstruktion eines geschichtlichen Zwischenfalls mittels einer denkenden, fühlenden Person, die Beobachter, Teilnehmer und Opfer zugleich ist, verdient Anerkennung, selbst wenn dem Autor die angestrebte Unmittelbarkeit nur teilweise gelingt. Man wird sich fragen, ob vielleicht die Bedeutung der Ereignisse von 1831 im Lichte der heutigen Rassen- und Gesellschaftsprobleme die volle Ausschöpfung des Materials verunmöglichte.

Der scharlachrote Buchstabe, den die Ehebrecherin Hester in Hawthornes *The Scarlet Letter* tragen muss, hätte im Neuengland, das John Updike (geboren 1932) in *Couples* (1968) dem Leser vorstellt, keinen Seltenheitswert. «Permissive society» – das Schlagwort trifft jedenfalls auf die Gruppe von Ehepaaren zu, die während etwa einem Jahr (1963/64) im kleinen Städtchen Tarbox (Massachusetts) einen sehr regen Verkehr miteinander pflegen, wobei gleich beizufügen ist, dass es sich um eine exklusive Gruppe innerhalb eines grösseren Gemeinwesens han-

delt, von dem keineswegs anzunehmen ist, dass es dieselben Freiheiten sanktioniert. Vielmehr scheint die Gruppe experimentellen Verhaltensweisen verschrieben, als deren gemeinsamer Nenner ein etwas verzweifeltes Suchen nach Begegnung, Kontakt betrachtet werden kann. Eine soziale Voraussetzung schafft eine erste Verbindung zwischen den Mitgliedern der Gruppe: sie haben zumindest keine materiellen Sorgen, Einkommen oder Vermögen sichern ihnen ein bequemes Heim, in dem sich eine mehrköpfige Familie wohlfühlen und die Freunde in ungezwungener Geselligkeit zusammenkommen können. Parties finden bald hier, bald dort statt; man geht auch baden, skilaufen, spielt Tennis und Korbball, und zu allem plätschert die Begleitmusik der ebenso vergnüglichen wie nichtssagenden Unterhaltung. Updikes schillernde Muster von Gesprächen bei Einladungen zum Essen und zum Trinken legen bald die Angelegenheiten frei, zu denen die einen oder andern sachlich etwas beizutragen haben, und die Tatsache, dass viele Belange keinen Gesprächsstoff abgeben; unweigerlich offenbaren sich dabei dem Leser die Gesprächspartner als Typen oder sich wandelnde Figuren.

Ein Thema behauptet sich als besonders anregend: das Sexuelle. Zwar mag es nicht allen gleich leicht fallen, Anspielungen darauf und Theorien darüber zu formulieren, doch ist es ein Gegenstand, den alle mit Stolz unkompliziert, frei von Komplexen aufgreifen wollen. Ähnlich wie in unserem Jahrhundert der «neue» Gegenstand dem einen Schriftsteller noch ungenutzte Möglichkeiten der Einsichten und des Ausdrucks eröffnet, andere aber an eine weitere modische Schablone bindet, so wissen auch nicht alle diese kleinstädtischen Entdecker einer neuen Freiheit etwas damit anzufangen. Das Geschehen des Romans wird von den Paaren und einzelnen bewirkt, die ihrem geschlechtlichen Erleben explizite Beachtung schenken. Sie sprechen von Sex, wo ihre Romanvorfahren von Liebe gesprochen hätten, wobei man von Fall zu Fall beurteilt, ob vielleicht nicht doch dasselbe gemeint sein könnte. Häufig dienen die Gespräche dieser Personen allerdings nur teilweise der Erörterung des Gegenstands an sich; eher sind sie Mittel zum Ausdruck der Zusammengehörigkeit, Bestätigung nicht so sehr der gesunden Ausgewogenheit des einzelnen als eines eigentlich rituellen Austauschmodus. Da bleibt es freilich nicht beim Reden. Die Seitensprünge werden verschieden bewertet: als Beweis von Manneskraft und weiblicher Anziehung, vielleicht gar einer besonderen Begabung. Der Leser gewinnt immer mehr den Eindruck, Updike zeige vor allem die Unsicherheit seiner in Neuengland ansässigen Personen gegenüber der dunklen Macht ihrer Triebe auf. Das Abenteuer als eine unbedenkliche Flucht nach vorne, die häufige Wiederholung des Erlebnisses: mit solchen Mitteln soll der Unsicherheit begegnet werden. Und falls noch Gewissensbisse, einem andern Erfahrungsbereich entsprungen, den einzelnen heimzusuchen drohen, so bedeutet die Erhebung der individuellen Begegnung zur rituellen Gewohnheit eine öffentliche Sanktionierung.

Updikes Hauptaufmerksamkeit gilt der Gestalt des Baumeisters Piet Hanema, der besonders regen Anteil an den Erlebnissen der Ehe und des Abenteuers hat und dadurch leidet und lernt. In gewisser Hinsicht wirkt er wie ein älterer Bruder von Harry Angstrom aus Updikes *Rabbit, Run* (1960, deutsch *Hasenherz*), dem eher verantwortungsscheuen als wirklich eine verpflichtende Bindung suchenden jungen Manne. Doch ist Piet im Vergleich zu Harry und auch den meisten Figuren von *Couples* doch mehr Aufrichtigkeit und ein tieferer Sinn für die Dimensionen des Menschlichen zuzuerkennen. Er scheint physische Voraussetzungen für die Unbeständigkeit mitzubringen, sehnt sich aber gleichzeitig nach bleibender Ordnung und gültigen Antworten auf seine Fragen. Seine vitalen Instinkte stehen im Widerstreit mit einem lastenden Wissen um die Sterblichkeit; und bei allem was er tut, begleitet ihn sein Sündenbewusstsein.

Seine Untreue seiner Frau Angela gegenüber erklärt auch Piet nicht auf

Grund ihrer verhältnismässigen Frigidität; dass Angelas allgemeine Kühle aber mitverantwortlich ist für das Scheitern ihrer Ehe, mit der sie wohl zu eilfertig Schluss macht, liegt auf der Hand. Unvermeidlich scheint dieses Scheitern nicht, selbst wenn man alle Fehler der beiden Partner addiert: hier wird der Weg des geringsten Widerstands eingeschlagen. Denselben Weg schlagen am Ende auch Piet und seine Geliebte Foxy Whitman ein, wenn auch nach ihren Scheidungen ihre Heirat die naheliegende Lösung zu sein scheint. Immerhin bringt sie einen Hoffnungsschimmer, hat doch ihr früheres Verhältnis mehr mit Liebe zu tun gehabt als die andern Affären Piets und seiner Nachbarn. Für alle kommt jetzt ein Klima der Ernüchterung, und Updikes Gestalten sind so gezeichnet, dass wir uns vorstellen können, was sie in diesem Klima erfahren werden.

In seiner zehnjährigen Laufbahn als Romanschriftsteller hat sich Updike immer einer grossen sprachlichen Präzision befleissigt und zugleich eine ausserordentlich bildreiche Sprache in den Dienst einer ernsthaften Beschäftigung mit menschlichen Belangen gestellt, was auch immer die bleibende Bedeutung seiner Themen sein mag. In seiner Kunst ist Selbstgefälligkeit wohl auch mit im Spiel, doch wird man sie für nicht zu gravierend betrachten, wenn dabei genaue und lebendige Eindrücke gestaltet werden. Es ist nicht anzunehmen, dass seine Sprachkultur in seinem fünften Roman anders einzuschätzen sei als in den früheren. Wenn Updike sich der Gestaltung von Liebesszenen zuwendet, so tut er dies mit derselben Sorgfalt, die er allen Aspekten seiner Kunst zuteil werden lässt, allen Teilen der Welt, in der sich seine Figuren ausleben wollen. Er ist ein hervorragender Beobachter, der die komplexen Wahrnehmungen, Empfindungen, Reaktionen seiner Gestalten höchst lebendig wiederzugeben weiss, und er schafft für sie eine dichte Lebenssphäre. Besonders kommt ihm dabei sein in der Kunstwissenschaft und Malerei geschultes Auge zustatten, und er hat auch ein feines Ohr für die Formen der gesprochenen Sprache.

Sein Formsinn stösst sich aber sowohl am nicht Gestalteten wie an der hohlen, nicht-organischen Form. Ein kritisch-parodistischer Impuls trägt seine Wiedergabe von Gesprächsklischees und nichtssagenden Komplimenten oder des laienhaft-oberflächlichen Gebrauchs etwa des psychoanalytischen Jargons. Verschiedene Fassungen eines und desselben Vorfalls zeigen auf, wie leicht an einer Sache vorbeigeredet werden kann. Weniger augenfällig ist Updikes geschicktes Komponieren. Seinem Roman liegt ein Gefüge zugrunde, das in der Erfüllung von wiederholten ominösen Warnungen sichtbar wird, und dessen Gefälle durch Parallelszenen akzentuiert wird. *Couples* ist ein bemerkenswertes Werk eines guten, ernstzunehmenden Schriftstellers.

Henri Petter

[1] Thornton Wilder, The Eighth Day, Longmans, London 1967. Der Roman liegt, in der Übersetzung von Herberth E. und Marlys Herlitschka, auch deutsch vor: Der achte Schöpfungstag, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1968. – [2] William Styron, The Confessions of Nat Turner, Jonathan Cape, London 1968. – [3] John Updike, Couples, André Deutsch, London 1968.

GELLERT – EINE LITERARHISTORISCHE REVISION

Dass die Stürmer und Dränger Schreiben als Berufung erlebten, eröffnet heute einen spontanen Zugang zu ihren Werken; Dichtung der Anakreontik und der Aufklärung hingegen bleibt auf literarhistorische Einfühlung angewiesen: Kann doch ihr bescheidener Anspruch, das Dasein mit anmutigen oder nützlichen Accessoires zu zieren, der vom Sturm und Drang an gültigen künstlerischen Zielsetzung, ins

Leben einzuwirken, nicht genügen. Dazu bedarf es dichterischer Existenzen, die sich aufs Spiel setzen, was nicht Sache derjenigen war, denen die Muse als Gespielin der Nebenstunden erschien. Was Wunder, dass das Werk des Professors und Schriftstellers Gellert, dessen Fabeln und Erzählungen zu den meistgelesenen Büchern seiner Zeit zählten, schon Anfang der siebziger Jahre rabiate Kritiker fand; was Wunder, dass es jetzt ausschliesslich zur Domäne der Literaturgeschichte gehört.

Bis anhin hatte es nicht einmal da viel Glück; *Carsten Schlingmanns* Abhandlung, die hier angezeigt werden soll, steht unter dem Zeichen einer literarhistorischen Revision, deren Notwendigkeit überzeugt, sofern sie sich als Korrektur bisheriger Gellert-Darstellungen versteht[1]. Sie betrifft, unter Einbeziehung sowohl der dichterischen Arbeiten, Vorlesungen und Briefe wie auch des geistesgeschichtlichen Hintergrundes, Biographie und Werk; der erste, biographisch-geistesgeschichtliche Teil dient dazu, ein von der Literaturgeschichte verzeichnetes Bild zurechtzurücken, um für die Problematik des zweiten, «Das Werk als Kunst betrachtet», den Blick frei zu machen. Schlingmann stellt dar, wie Gellert, unter anderem Verfasser einer Morallehre und bekannter Kirchenlieder, von Vertretern der Empfindsamkeit als Exempel tugendhaften christlichen Wandels auf den Schild gehoben wurde – als Mensch also, weniger als Schriftsteller, da das Interesse an Lehrdichtung immer mehr abnahm, was darauf zurückzuführen ist, dass vor seinem Tod 1769 bereits die Genielehre das geistige Klima bestimmte. Es liegt auf der Hand, dass die junge Generation mit Enthusiasmus daran ging, diesen Tugendbold abgelebter Zeiten von seinem Piedestal zu stürzen, und zwar, indem man statt aus moralischer aus künstlerischer Perspektive urteilte. So wurde Gellert die Rolle des weinerlichen Glaubenshelden gleichsam aufgenötigt, worauf man ihn um eben dieser von ihm nur widerwillig adaptierten Haltung willen, die man wohl zu Recht mit dichterischer Qualität a priori unvereinbar fand, an den Pranger stellte. Diese Darstellung Schlingmanns macht zwar den Menschen Gellert, der in seiner krankhaften Ängstlichkeit, sich Gegner zu schaffen, vor einer Klarstellung seines Standortes zurückschreckte, nicht sympathischer, behält aber im Blickfeld, dass die christlich-empfindsame Komponente überbetont und zu Unrecht als das schlechthin Charakteristische des Werks begriffen wurde. Nie hat in der Folge die Literaturgeschichte Gellerts moralische Vorbildlichkeit angezweifelt, um so härter aber seine dichterischen Fähigkeiten; sein Erfolg zu Lebzeiten wurde damit erklärt, dass er der geistigen Mittelmässigkeit eines sich politisch duckenden Bürgertums aus dem Herzen gesprochen habe. Ein Neuansatz in der Gellert-Forschung ist dann die Habilitationsschrift von Kurt May (1928), der diesen Erfolg anders erklärt: Er betont ebenfalls das Empfindsame, deutet es aber als avantgardistischen Individualismus, der die Befreiung des Gefühlslebens vom Intellektualismus vorantrieb – dies das Ergebnis einer Untersuchung, die das Weltbild Gellerts aus seiner Dichtung zu erschliessen sucht. Schlingmann distanziert sich von dieser im Fall Gellerts gewagten Methode und sucht in der Analyse der Werke im zweiten Teil, die den Fabeln besondere Aufmerksamkeit widmet, weniger das Empfindsame als den neuen Realismus herauszuarbeiten. Als Eigenheit der Gellertschen Fabel erweist sich, neben sorgfältiger Reim- und Erzähltechnik und dem typischen Ton absichtsvoller Naivität, dass die reine Lehrdichtung selten auftritt: statt der Moral steht oft eine blosse Pointe. Neu ist auch die Tendenz, psychologisch-realistisch, sogar satirisch auf die aktuelle Wirklichkeit Bezug zu nehmen, wobei allerdings mit diplomatischem Geschick die bürgerlichen Spielregeln eingehalten werden. Ein revolutionärer Anklang wie etwa bei La Fontaine ist also nicht zu spüren.

Die Abhandlung zeichnet sich ihrerseits durch wohltuenden Realismus aus, so wird die Lage des Buchhandels zur fraglichen Zeit, die Beziehung von Verleger und Autor berücksichtigt, so kommen auch bestehende Vertonungen zu geistli-

:hen Oden und Liedern zur Sprache. Allerlings scheint uns gerade hier Gellerts ;prachliche Potenz überschätzt, denn die :raftvollen Worte der besten geistlichen)den und Lieder sind aus anderem Boden ;ewachsen: es handelt sich um fast wörtiche Kompilationen des leicht gekürzten 3ibeltextes. Auch dürfte der Anteil des ?ietismus an Gellerts Gesamtwerk der Herausarbeitung des realistischen Elemenes allzu radikal geopfert worden sein. Doch im grossen ganzen scheint die literarıistorische Revision geglückt, dort nämich, wo sie Verzerrungen alter und neuerer Literaturkritik aufdeckt; trotz eindringlicher und wenig anfechtbarer Hinweise auf Gellerts Kunstverstand kann man sich hingegen für diese engen bürgerlichen Geist atmende Dichtung, für diesen Spitzweg der Literatur nicht erwärmen – insofern ist, was der Autor allerdings auch nicht ausdrücklich in Anspruch nimmt, eine Revision nicht geleistet und wohl auch nicht zu leisten.

Brigitte Weidmann

[1] Carsten Schlingmann, Gellert, Eine literarhistorische Revision, Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Verlag Gehlen, Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1967.

STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

Auch in der Kunstwissenschaft treibt ınsere Epoche innerhalb einer unüberehbar gewordenen Literatur einen äusserten Aufwand an Dokumentation, das ıeisst an ausführlichen Belegen und Zitieungen. Um so wichtiger ist deshalb die 3esinnung auf die Begriffe, auch wenn 3egriffe nur Werkzeug, nicht Ziel der Kunstgeschichte sind. Andererseits kommt ıuch die reine Sachforschung, sobald sie Wesentliches behandelt, um Grundfragen ıicht herum.

Aus solchen Erwägungen heraus sind :wischen 1932 und 1966 die Aufsätze von *Kurt Bauch*, einem der führenden deutschen Kunsthistoriker der älteren Generation, geschrieben, die, bei verschiedenen Anässen entstanden, nun in einem stattlichen 3and vorliegen[1]. Um den Begriff des Bilıes dreht sich der Beitrag «Imago», der 1960 für die Festschrift Wilhelm Szilasi entstand. – Besonders umfassend und von grundsätzlicher Wichtigkeit ist der erstmals 1952 am «Dies academicus» der Universität Freiburg i.Br., der Wirkungsstätte 3auchs, gehaltene Vortrag «Kunst als Form». – Als ältester Beitrag erscheint die 3egriffsklärung «Klassik, Klassizität, Klassizismus» (1932). – Die sehr geraffte Einleitung zu Kurt Bauchs 1952 erschienem Buch «Abendländische Kunst», das heute vergriffen ist, figuriert nun ebenfalls in der vorliegenden Sammlung. – Mit dem Thema «Die Kunstgeschichte und die heutige Philosophie» setzt sich die erstmals 1949 in der «Heidegger-Festschrift» erschienene Arbeit auseinander. – Von einzelnen Gemälden der niederländischen Kunst aus dringen auf verschiedenen Wegen zum Grundsätzlichen die beiden Arbeiten vor, von denen die eine unter dem Titel «Anfänge der neuzeitlichen Kunst» erstmals als «Dies»-Vortrag in Freiburg i.Br. 1937 veröffentlicht, die andere als Vortrag über «Bildnisse des Jan van Eyck» zum ersten Mal 1961 auf der Festtagung der Heidelberger Akademie der Wissenschaften gehalten wurde. – Der Beitrag «Ikonographischer Stil, Zur Frage der Inhalte in Rembrandts Kunst» geht auf einen 1966 in Paris gehaltenen Vortrag zurück und schliesst sich der speziellen Rembrandt-Forschung Bauchs an.

Ein Hauptproblem, das Bauch in den verschiedensten Arbeiten beschäftigt, ist die alte Teilung von Form und Inhalt, die Frage nach dem «was» und jene nach dem «wie». So sehr erst beides zusammen das volle Kunstwerk ergibt, so deutlich haben sich an dieser Zweiheit die Geister geschieden. Auch Kurt Bauch geht von dieser Trennung aus, jedoch im Hinblick auf die

Ganzheit des Kunstwerks. Wenn er die «Form» anvisiert, dann sucht er in ihr das Vielschichtige und Umfassende über das nur Visuelle von Wölfflins «Grundbegriffen» hinaus, denen er Einseitigkeit vorwirft. Für Bauch ist auch bei der formalen Untersuchung bereits das, was die Form enthält, nämlich der Inhalt, eingeschlossen. Aber auch mit dessen einseitiger Bewertung setzt sich Bauch kritisch auseinander, so mit den Gegenspielern der auf Wölfflin fussenden Formanalyse, nämlich mit jenen, die in der Kunst nur das Dokument, nur den «Ausdruck» für etwas anderes sehen, «was an sich nicht Kunst ist, was aber wissenschaftlich eher zugänglich erscheint, sich belegen und zerlegen sowie philosophisch und kulturgeschichtlich, psychologisch oder erkenntnistheoretisch sich erklären lässt». Aber auch die heutige Ikonologie wird kritisch gewürdigt, und zwar dort, wo den aus dem Inhalt gewonnenen geistesgeschichtlichen Einsichten gegenüber die Form zu sehr als Quantité négligeable erscheint. Bei aller Würdigung der Verdienste des grossen Ikonologen Erwin Panowsky bleibt Kurt Bauch keineswegs dort stehen, wo Panowsky in der Form den «niedrigsten», weil vorikonographischen Tatbestand des Künstlerischen sieht. Unter dem Titel «Kunst als Form» setzt sich Bauch in einem seiner dichtesten Aufsätze nicht nur mit Wölfflins «Kunstgeschichte ohne Namen», wie man sie ironisch schon genannt hat, auseinander, sondern ebenso kritisch auch mit der in ihrer Einseitigkeit noch groteskeren «Kunstgeschichte ohne Kunst» der Panowsky-Schule. Dabei lässt freilich auch Bauch erkennen, wie wichtig insbesondere für die mittelalterliche Kunst die gleichsam vorinstrumentale, nicht ableitbare Schicht der grossen Themen, der Inhalte ist. Diese stellen als das Gedankliche, das dem Buch, der Lehre entsprungen ist, das Bleibende und Tradierte dar, das jeweilen in einer zeitgebundenen und damit vergänglichen Weise stilisiert wird.

Der Begriff des Stils dient Kurt Bauch dazu, die für das Kunstwerk notwendige Einheit von Form und Inhalt zu erfassen. Was «Stil» ist, kann nur aus dem einzelnen Werk gewonnen werden, und zwar in einer Analyse, die wohl das Verständnis aller Vorbedingungen, aller historischen und technischen Gegebenheiten voraussetzt, sich jedoch erst in der Beschreibung des vor Augen stehenden Werks verwirklicht. – Bauch lehnt es ab, in der Kunst bloss das Material soziologischer oder theologischer, psychologischer, mathematischer oder generell weltanschaulicher Erkenntnisse zu sehen, wodurch die eigene Existenz des Kunstwerks gemindert würde. Eine solche Verminderung entspricht freilich der heutigen Lage der Kunst, die in ihrer Existenz tief in Frage gestellt wird, so wenn Jan Tinguely erklärt, dass «Kunst ein völlig überholter Begriff sei» und im weiteren darauf hinweist, dass ja einst auch ganze Kathedralen ohne den Begriff der Kunst entstanden seien. Einer solchen Behauptung würde nicht nur die moderne «Antikunst» entsprechen, sondern auch innerhalb der heutigen Kunstwissenschaft jene einflussreichen Richtungen, die nicht die Kunst, sondern «etwas anderes», etwas «hinter ihr» suchen. Doch wenn man den höchsten Wert vielleicht nicht mehr im Schöpferischen des einzelnen Originals erkennen kann, müsste nicht, so frägt Kurt Bauch am Schlusse seines luziden Vorwortes, «auch in der modernen Massengesellschaft, sofern es die von Menschen ist, ein neuer Ort für eine Kunst denkbar sein, die diesen Namen verdient».

Richard Zürcher

[1] Kurt Bauch, Studien zur Kunstgeschichte, Walter de Gruyter-Verlag, Berlin 1967.