Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 1

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: 03.02.2026

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

BÜCHER

LITERATUR UND LEBEN

Zwei Variationen zu einem alten Thema

Max Brods Buch über den «Prager Kreis» (das heißt über die Dichtergruppe um Kafka und Brod und ihre Vorläufer und Nachfahren) läßt sich nicht mit gleichmäßigem, wohlverteiltem Interesse lesen[1]. Eine Figur zieht unwiderstehlich unsere Aufmerksamkeit auf sich, so daß wir die ihr gewidmeten Seiten mit Spannung, die andern mehr mit pflichtschuldiger literarischer Neugier lesen: es ist Franz Kafka. Max Brod, wir wissen es, war dem Menschen Kafka ein naher, hilfsbereiter Freund, er hat die Romane Kafkas recht eigentlich vor der Vernichtung gerettet und sie, gegen den Willen des Dichters und doch begründeterweise, als erster herausgegeben: wie kein anderer sollte er also berufen sein, eine Darstellung Kafkas «von innen» zu geben.

Dennoch ist gerade seine Kafka-Deutung seit langem angefochten und bekämpft — und auch widerlegt worden. Die Seiten, die er hier seinem großen Freund widmet, sind deshalb nicht nur Erinnerung, sondern zugleich defensive, kämpferische Auseinandersetzung mit anderen, von seiner eigenen abweichenden Kafka-Deutungen. «Kafkaesk ist alles, was Kafka nicht war», so schreibt er gleich am Anfang. Wir teilen gerne Brods Abneigung gegen das Modewort «kafkaesk»; seinem Satz kommt aber geradezu die Bedeutung zu: «Kafkas Werk ist das, was Kafka nicht war.» Denn, in der Polemik noch schärfer pointierend als früher, stellt Brod Kafka dar als «zarte und stahlstarke Seele», «nicht der Vernichtung, sondern dem Aufblühen zugewandt», als Lehrer der «Besonnenheit, Wahrhaftigkeit und des guten Maßes», bei dem das Dunkel nur da war als «begründete Angst», als hellsichtiges Vorauswissen der Diktatur.

Ist es möglich, daß ein Mensch, der einen andern als Freund kannte, der — wie wir aus Briefen wissen — an seinen Schwierigkeiten nicht nur teilnahm, sondern auch verständnisvoll zu vermitteln wußte, der das Werden seines literarischen Werkes als Teilnehmender und Mitschaffender begleitete — daß er ihn doch nicht kennt und zu Recht von denen korrigiert wird, die sich dem Dichter nur als geduldige Leser nähern?

Es ist möglich. Was Brod über Kafka schreibt, ist — trotz vieler richtiger Details — eine Legende, die, wörtlich genommen, ein trostreiches Bild liefert, aber, sobald man ihren legendenhaften Charakter durchschaut, gegen den Willen ihres Autors zu einem Dokument der menschlichen Isoliertheit sogar in einer engen und hilfreichen Freundschaft wird.

Max Brod verrät uns auch den subjektiven Ursprung seines Kafka-Bildes. Er erzählt weitschweifig, ja behaglich einen Traum, in dem Kafka, nach seinem Tode, ihm begegnet und dem Freund «Vorwurf und Trost» zugleich zukommen läßt: «Ich spürte unter meiner Hand nichts als sein Kleid, einen kühlen, angenehm rauhen, eleganten Kleiderstoff, seinen Körper spürte ich nicht, sondern nur herrlich aufmunternde Festigkeit wie von Eisenstäben. Ebenso schien auch Franz einen Halt an mir zu finden. Wir machten ein paar Schritte miteinander, als ob wir das Gefühl gemeinsamer Sicherheit richtig genießen wollten.» Für Brod ist dieser Traum ein symbolträchtiges Bild, recht eigentlich ein Beweisstück für das hilfreiche, Trost spendende Wesen Kafkas. Für uns, die wir Träume nicht als wahrsagerische Offenbarungen, sondern als Spiegelungen des eigenen Innern nehmen, stellt der Text freilich etwas ganz anderes dar: einen Hin-

weis auf den Ursprung von Brods Kafka-Bild, auf den Wunsch, den er selber dem Freund entgegenbrachte: am Freund Halt zu finden (und freilich auch: dem Freund Halt zu geben), zusammen mit ihm sicher im Leben zu stehen. Er sah in Kafka, was er in ihm sehen wollte, sehen mußte und nicht die — ungleich dunklere, die wahrhaft beunruhigende Wirklichkeit, die er war, und die uns gerade aus einer neuesten Publikation, aus Kafkas «Briefen an Felice», quälender, verstörender denn je entgegentritt.

So kommen wir um das seltsame Ergebnis nicht herum, daß heute paradoxerweise ein eindringlicher Leser nicht nur das Werk, sondern durch das Werk auch den Menschen Kafka richtiger sieht als der Freund, der sein Leben teilte.

Und das Beispiel eines neueren, aus der Schule Emil Staigers hervorgegangenen Buches, nämlich *Jörg Thalmanns* Deutung des Amerikaromans (es ist das Buch eines besonders geduldigen, eines inständigen, nicht zu ermüdenden Lesers) lehrt uns, daß dies Verständnis um so reiner ist, je weniger eigene Vorstellungen wir Kafka entgegentragen, je weniger wir ihn dazu benützen, eigene Theorien und Philosophien zu stützen[2]. Um es zugespitzt zu sagen: die Literatur wird hier ein besserer Weg zum Leben als das Leben selbst.

Wenn die Kafka gewidmeten Seiten ihres Gegenstandes wegen (und weil Brods Engagement hier am deutlichsten hervortritt) ein gewisses Profil besitzen, so erscheint dagegen das literarische Panorama Prags merkwürdig abgeflacht und konturlos: ein etwas plauderhaftes Nebeneinander von Titeln, Namen, Erinnerungen, Gedanken, Briefen, Inhaltsangaben, von unzähligen Assoziationen persönlicher und literarischer Art. Obgleich aufgezeichnet von einem Mitlebenden, Mitleidenden, ist das hier beschriebene literarische Leben bereits ein Stück in die Vergangenheit und Entfernung gerückte Literaturgeschichte.

*

Auch *Grete Fischer*, die Autorin des Buches «Dienstboten, Brecht und andere» stammt aus Prag; ihre Wege haben sich mit denen des um neun Jahre älteren Brod gekreuzt; auch sie war literarisch tätig[3]. Aber sie gehörte nie zum Prager Kreis, überhaupt nie zu einer literarischen Gruppe, ja vielleicht überhaupt nie eindeutig und ausschließlich in die Welt der Literatur. Der Titel des Buches mit seinen widersprüchlichen, scheinbar zufälligen Elementen ist also genau richtig; die Autorin schreibt nicht über eine bestimmte Gruppe von Menschen, sie schreibt nicht einfach über literarische Berühmtheiten, sondern sie zeichnet, manchmal skizzenhaft, manchmal in minutiöser Genauigkeit, Bilder der Menschen, die sie hier und dort, in Prag, Berlin und London, getroffen hat: ein farbiges, gelegentlich in seiner Bewegtheit verwirrendes Karussell des Lebens; Schriftsteller, Musiker, Ärzte, Verleger, Freunde, Verwandte, Sekretärinnen, Emigranten, Schüler; Kunst neben Leben, ohne Trennung, Berühmte neben Unbekannten und Vergessenen, ohne Rangunterschied, ohne jenes uns aus vielen Erinnerungsbüchern vertraute Kokettieren mit berühmten Bekanntschaften. Wer, vom Titel verführt, das Buch kauft, um Neues über Brecht zu erfahren, kommt um eine Enttäuschung nicht herum: das Porträt von Brecht ist nur ein Teilstück — und nicht einmal das beste — in einem großen Puzzle menschlicher Begegnungen.

Grete Fischer sagt am Anfang, ihr Buch sei nur eine Darstellung von Menschen, die durch ihr Leben gegangen seien. Das ist gewiß nicht unwahr. Und doch: danach befragt, welcher Mensch in dieser bunten Parade am meisten feßle, würde ich ohne Zögern antworten: sie selber. So glänzend sie andere Menschen beobachtet (ohne Sentimentalität und ohne Bosheit, kühl und teilnehmend in einem, selten ganz tief, aber immer scharf): am besten kennt sie ohne Zweifel sich selber. Diese bewundernswerte Fähigkeit der Selbsterkenntnis mag es rechtfertigen, wenn wir uns im folgenden weniger der beobachteten Menschenwelt als der Beobachterin selber zuwenden, die als Person so faszinierend ist wie als Spiegelung ihrer Zeit.

Grete Fischer war, in Prag wie anderswo, ein Außenseiter des literarischen Lebens, dauernd, durch Arbeit und Freunde, hineinverwickelt, nie hineingerissen, eine Randfigur des literarischen Betriebes, eine Randfigur der Literatur überhaupt. Sie war Journalistin und Musikkritikerin, Lektorin bei Cassirer und Ullstein, sie schrieb Kurzgeschichten und Übersetzungen. Warum sie es im Literarischen nicht weitergebracht, warum sie Schriftstellerin nur in Abständen war, nebenbei und mehr hobbymäßig — das hat sie sich selber gefragt und die Frage einmal dahin beantwortet, daß sie sich selbst durch ihr Abseitsstehen vom Prager Kreis nicht nur der Möglichkeit des «Arrivierens» im äußeren Sinn beraubte, sondern sich vor allem «dem Echo entzog, das zum Schaffen anregt».

War es tatsächlich nur das Echo (das für den Schriftsteller gewiß lebensnotwendige Echo), das ihr fehlte — ihr, die sie doch fast immer in der Nähe des literarischen Betriebs stand? Wir können die Frage ohne Bedenken — und sogar im Einverständnis mit der Autorin — verneinen. Grete Fischer besaß eine ausgesprochen künstlerische Veranlagung eher diffuser Art, die sich auf den verschiedensten Gebieten, in den verschiedensten Formen versuchte — aber nicht den unwiderstehlichen Drang, ein literarisches Werk zu schaffen. Sie gehört zu den Menschen, die sich nicht in einem Buch, sondern im Ganzen des gelebten Lebens verwirklichen.

Selbstkritik wird bei ihr eine Form des Selbstschutzes, lähmt den schriftstellerischen Drang, behütet zugleich den verletzlichen Stolz. Sie selber stellt fest: «Ich habe immer von mir verlangt, Kritik auszuhalten, aber konnte es nur, indem ich meine Selbstkritik unbarmherzig verschärfte, so daß niemand mehr gegen mich sagen konnte als ich selbst. Ich war immer bereit, mir selbst Schmerz zuzufügen — so werden manche bescheiden aus Angst, daß man ihnen den Platz, den sie beanspruchen möchten, verweigern könnte. Nichts und niemand sollte mir wehtun dürfen.»

Damit formuliert sie das Gesetz nicht nur ihrer literarischen Tätigkeit, sondern zugleich ihres Lebens. Denn: so wenig sie sich völlig einem literarischen Werk hingibt, so wenig gelingt ihr dies einem Menschen gegenüber. «Es hat nie einen Menschen gegeben, ohne den ich nicht leben konnte», so sagt sie selber, lakonisch und nüchtern. Oder: «Ich habe Menschen geliebt wie eine Landschaft.» Nun wissen wir freilich, daß das Gefühl, ohne einen bestimmten, einmaligen Menschen nicht leben zu können, im strengen Sinne eine Illusion ist; aber es gehört unabdingbar zu dem, was wir Liebe, noch mehr zu dem, was wir Leidenschaft nennen. Und es mag uns einen Augenblick lang erschrecken, eine Frau so kühl bekennen zu hören, ihr sei diese Empfindung fremd — aber zugleich erfüllt es uns mit Bewunderung, daß sie sich selber so unbestechlich klar sieht.

So lebt Grete Fischer ihr Leben — «ein beneidenswert klug unabhängiges Leben», wie eine Freundin es einmal nennt —, keinem Kreis, keinem einzelnen Menschen ganz zuzuordnen (der ihr am engsten verbundene Mensch blieb ihre Schwester — aber lange Zeit hat sie, ohne sich zu beklagen, fern von ihr gelebt), vieles beginnend, meist auf überzeugende Weise, wenig vollendend, immer sie selber. Sie weiß um beides, ihre Stärke und ihre Schwäche, weiß es fast zu gut, fast zu klar, spricht gelegentlich bitter über ihren Geiz und ihre Enge, über ihr ewiges Zögern, sich ihre «Leistung und Entgelt zu sichern», und macht einmal — und wohl mit Recht — ihre Erziehung dafür verantwortlich, weiß sich aber im ganzen mit sich selber zu arrangieren.

Nur aus dieser Wesensart heraus ist ihre Art der Menschenbeschreibung zu verstehen: ihre Porträts sind — in einem Jahrhundert, das zögert, vom Einzelnen als einer geschlossenen Figur überhaupt noch zu reden — erstaunlich in ihrer Bestimmtheit und Greifbarkeit: versehen mit charakteristischen Details, einprägsamen Anekdoten, farbigen Glanzlichtern. Und nur aus dieser Wesensart des Sich-Bewahrens heraus ist es zu erklären, daß sie das Zeitschicksal, das sie, die Prager Jüdin,

traf, überstehen konnte, daß sie heute davon reden kann aus ruhiger Distanz, ja sogar im Scherz. Ihr selber gelang es, sich nach England in die Emigration zu retten und auch ihre Schwester hinüberzuziehen, aber ihre Eltern und der über alles geliebte jüngere Bruder (unheilbar krank und nur mehr die Ruine eines Menschen) sind in Theresienstadt umgekommen. Daß sie dies Zeitschicksal überleben und überwinden konnte, will freilich keinesfalls besagen, sie habe darunter nicht gelitten: weniger unter der äußeren Bedrohung als unter der Erschütterung ihrer inneren Festigkeit.

Unsentimental und unmißverständlich formuliert sie selber die Frage, die sie im letzten Kriegsjahr und später beschäftigte: «Konnte und wollte ich — das Ich, mit dem ich so lange gelebt hatte — mich noch behaupten? Ich wußte schon, auch wenn die Einzelheiten nicht bestätigt waren, daß meine Eltern und mein Bruder umgekommen waren. Das bedeutete nicht nur den Verlust der Menschen, die mich am meisten liebten und die mich entbehrt hätten. Es bedeutete auch, daß ich in einer Welt leben sollte, aus der man diese Guten ausgestoßen und dem elendesten Tode ausgesetzt hatte.»

Das tönt simpel wie eine klar gestellte Rechenaufgabe, tönt untragisch, wie es der Art Grete Fischers entspricht — aber es enthält die fürchterliche Frage, die unser Jahrhundert vielleicht klarer als jedes frühere dem Menschen stellt: ob es sinnvoll und möglich sei, in einer Welt, in der Bestialität aller Art nicht nur vorkommt, sondern in ihrem Ausmaß auch allgemein bekannt ist, zu bestehen. Es ist für die Tapferkeit Grete Fischers ebenso bezeichnend, daß sie diese Frage stellt und dadurch für Jahre aus ihrer sonstigen Lebenstüchtigkeit hinausgeworfen wird, wie auch, daß sie den Weg zu einer Überwindung findet. Sie wendet sich mit Entschiedenheit einer Arbeit zu, die, durch einen Zufall ihr angeboten, in keiner Weise ihrer bisherigen beruflichen Tätigkeit entspricht: nämlich der erzieherischen Tätigkeit für geistig zurückgebliebene und behinderte Kinder. Man könnte diese Wendung gewiß psychologisch erklären. Uns genügt, festzustellen, daß dieser Dienst am scheinbar zerschlagenen und nicht zu heilenden Leben einiger Einzelner vielleicht die beste Antwort auf eine Welterfahrung darstellt, in der menschliches Leben im großen in Stücke zerschlagen wurde. Auf jeden Fall ist es ein Sieg des Lebens über die Zweifel an der Ertragbarkeit des Lebens, ein Sieg des Lebens auch über die Welt der Literatur. Erst hier finden die künstlerischen und intellektuellen Fähigkeiten dieser begabten und selbständigen Frau ihre Zusammenfassung und Verwirklichung.

Elsbeth Pulver

[1] Max Brod, Der Prager Kreis, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz. [2] Jörg Thalmann, Wege zu Kafka, Eine Interpretation des Amerikaromans, Verlag Huber, Frauenfeld und Stuttgart. [3] Grete Fischer, Dienstboten, Brecht und andere, Zeitgenossen in Prag, Berlin, London, Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Joseph Gantner zum 70. Geburtstag gewidmet

Die von Heinrich Lützeler, Bonn, in Verbindung mit Jan Aler, Amsterdam, und Joseph Gantner, Basel, herausgegebene Zeitschrift nahm den 70. Geburtstag von Joseph Gantner (11. Sept. 1966) zum Anlaß, um eine Reihe von Heften den Kunsttheorien des Basler Gelehrten sowie ihren Voraussetzungen und Ausstrahlungen zu widmen[1]. Gantner hat innerhalb der verschiedensten kunstgeschichtlichen Gebiete die dem fertigen Werk vorausgehenden Formen des Schöpferischen, die «Präfigurationen», erforscht, wobei er sich insbesondere auch mit den ähnlich grundsätzlichen Arbeiten seines Lehrers Heinrich Wölfflin auseinandersetzte. Gantner hat sich seine Lehre in den späteren Jahrzehnten seines Lebens schrittweise erarbeitet und in einer Reihe von Büchern glanzvoll dargestellt. Was er darin für die internationale Kunstwissenschaft leistete, kommt in den ihm gewidmeten Beiträgen der hier besprochenen Zeitschrift im Spiegel seiner Schüler und Freunde zum Ausdruck, wobei der Kreis über Europa hinaus bis nach Japan reicht.

In sinnvoller Weise kommt Gantner selbst in seiner Wölfflin-Gedenk-Rede zu Wort, die er vor dem 21. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte in Bonn hielt[2]. Denn gleich Gantner hat schon Heinrich Wölfflin sich um das allgemeine Gesetz bemüht, nach dem sich das künstlerische Schaffen ordnen läßt. Wölfflins 1915 erschienene «Grundbegriffe» befassen sich mit überindividuellen «Sehformen», die für eine ganze Zeit verbindlich sind. So bildet den Kern von Gantners Rede die Auseinandersetzung mit den «Grundbegriffen» und ihrer Bedeutung nicht nur für das Lebenswerk von Wölfflin, sondern für die moderne Kunstwissenschaft überhaupt. Daneben aber gibt die Gedenkrede in vollendeter Form und tiefem, menschlichem Respekt das Lebensbild des großen Schweizer Kunsthistorikers.

Die Kunsttheorie Gantners wird im gleichen Heft zunächst von einem Japaner, Nikei Nakamura, dargestellt, wobei die Distanz sich weit weniger in Abwandlungen und Vorbehalten, als fast nur in einer fruchtbaren Zusammenschau mit eigenen Ansichten auswirkt[3]. Der Beitrag Nakamuras läßt den geistigen Ort Gantners in eindrucksvoller Klarheit erkennen. So wie schon Jacob Burckhardt, dessen Lehrstuhl Gantner in Basel bekleidete, nach einer letzten Gültigkeit in der Kunst suchte und dabei zur Annahme eines «inneren Bildtriebes» gelangte, so forscht auch Gantner nach Grundlagen, die für das künstlerische Schaffen allgemeine Gültigkeit besitzen. Er ergänzt dabei die sich in der Nähe der Naturwissenschaften befindenden «Grundbegriffe» Wölfflins durch den für seine eigene Kunstlehre grundlegenden Begriff der «Präfigurationen», mit denen er das Verständnis für das Schöpferische sowohl erweitert wie vertieft. Gantner geht dabei von jenem «inneren Bildtrieb» Jacob Burckhardts aus, in dessen Vorstellungsformen oder Formideen der thematische Inhalt, das stoffliche Element, Technik und Material und alle anderen außerformalen und zunächst von außen an das Kunstwerk herantretenden Voraussetzungen gestaltet werden.

Den Begriff der «Präfigurationen» hat Gantner seit 1946 in Vorlesungen und Vorträgen, sodann 1952 in seiner Leonardo-Rede und 1953 in seinem Buch «Rodin und Michelangelo» entwickelt, nachdem schon 1941 in seinem Buch «Romanische Plastik» von «Präexistenten Grundformen» oder «Formen der vorbereitenden Phantasie» die Rede war. Die weitere Ausprägung der «Präfigurationen» erfolgt dann vor allem in dem Hauptwerk Gant-

ners: «Leonardos Visionen» 1958 und 1964 in «Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen». Der Begriff der «Präfigurationen», wie er sich in den Arbeiten Gantners allmählich und organisch entwickelt, «bezeichnet alle diejenigen vorbereitenden Formen und schöpferischen Vorstufen, welche bei diesem Prozeß von der ersten Konzeption des Künstlers bis in das materiell vollendete Werk, d. h. bis zur Figuration auftreten». Dieser schöpferische Prozeß kann sich auch außerkünstlerische Elemente einverleiben und sich aus Anlässen und Mittel bilden, die erst durch ihre schöpferische Gestaltung künstlerisch relevant werden. Indessen warnt Gantner vor der Gefahr, daß im Prozeß der dialektischen Auseinandersetzung zwischen dem innern Bildtrieb des Künstlers und dem äußeren Gegenstand der Welt einer der beiden Partner verabsolutiert werde. Wenn dies geschieht, sei es durch den Formalismus auf der einen, den Soziologismus und Nationalismus auf der anderen Seite, entsteht eine völlig schiefe Geschichtsschreibung.

Dem Gewicht Wölfflins konnte sich keiner seiner Schüler ganz entziehen. Gantner selbst hat darüber immer wieder, und zwar besonders umfassend in der hier erwähnten Gedenkrede, Rechenschaft abgelegt. Auch Nakamura — und in einem reich dokumentierten Beitrag in besonderem Maße auch Eduard Hüttinger haben von ihrem Standpunkt aus sich mit Wölfflin auseinandergesetzt und als Vertreter eines anderen Kontinents oder einer nochmals neuen Generation ebenfalls die Grenzen in Wölfflins Werk anvisiert[4]. Was indessen die Lehre Wölfflins so lebendig macht, ist, daß seine «Grundbegriffe» nicht nur gleichsam biologisch bedingte Sehformen bedeuten, sondern in diesen bereits schöpferische Vorstellungen enthalten. Hier setzt nun die Kunstlehre Gantners ein, die den formalen wie thematischen Präfigurationen eine das Kunstwerk konstituierende Kraft zumißt. Wölfflin hatte in erster Linie die «Form» im Auge, in welcher die verschiedensten Gegenstände in einer zeitbedingt verwandten Weise sichtbar werden. Dabei konnte der vom Künstler dargestellte Gegenstand oder das Thema gleichsam aus der Analyse des Kunstwerks herausdividiert werden. Gantner hingegen gibt auch dem Thema, dem Gegenstand sein Recht, er sieht in beidem, dem Inhalt wie der Form, eine durch das Ingenium des Künstlers zusammengefügte Einheit, in welcher der durch die Absichten des Künstlers ausgelöste Bildtrieb von Anfang an die Führung hat. Dieser Bild- oder Formtrieb, mit andern Worten die formende Phantasie des Künstlers steht nun aber für Gantner im Entwicklungsprozeß noch *vor* der Form, darum spricht er von Präfigurationen. In diesen ist nicht nur die Form, sondern auch schon das Thema enthalten, dessen sich der Künstler, seinem innern Bildtrieb folgend, bemächtigt. Dort, wo der Künstler von äußeren Umständen am freiesten ist, findet er jenes Thema, das seinem innern Drang am meisten entspricht.

Gantner möchte somit die Kunst weniger aus ihren äußeren Gegebenheiten, als aus ihrem innersten Ursprung erklären. Er billigt ihr damit jene hohe Autonomie zu, die schon Jacob Burckhardt forderte und die Wölfflin im selbständigen Dasein der «Sehformen» erblickte. Im Unterschied jedoch zu seinem Lehrer sucht Gantner das eigene Gesetz noch *vor* dem fertigen Kunstwerk in einem ersten Ursprung des Formprozesses.

*

Von den übrigen Beiträgen, die sich als Geburtstagsgaben für Joseph Gantner auf den Jahrgang 1966 und auf einen Teil des folgenden verteilen, besitzt jeder Namen und Gewicht. Ihre Würdigung würde hier zu weit führen; statt dem sei hier etwas ausführlicher auf die Arbeit von Heinrich Lützeler, dem Herausgeber der Zeitschrift, eingegangen, weil seine bei allem Respekt doch auch kritische Auseinandersetzung mit Gantners Kunsttheorie deren Wesen besonders erhellt[5]. Lützelers Beitrag setzt ein bei der musischen Begabung, über die Gantner neben seiner wissenschaftlichen Qualifikation ver-

fügt, um hier zunächst einen Zusammenhang zwischen dem «art informel» der modernen Malerei und den «Präfigurationen» zu sehen. Lützeler vermerkt dabei, wie solche in der Kunst der eigenen Gegenwart liegende Anregungen zu kunstgeschichtlichen Erkenntnissen durchaus legitim sein können, so wie Wölfflin aus der Kunst Adolph von Hildebrandts wesentliche Impulse erhielt.

Gantner betont, wie die heutige Ästhetik die Gesetze der schöpferischen Phantasie zu untersuchen habe, und sein Schüler Nikei Nakamura charakterisiert Gantners Vorgehen als «interpretierende Psychologie der Vorstellungsformen». Demgegenüber bestreitet Lützeler den Zusammenhang zwischen Gantners Problemstellung und Psychologie, da die «Präfigurationen» weniger nach rückwärts auf einen Seelenzustand als nach vorwärts auf die Figuration des Werks Bezug nehmen, dessen allerersten künstlerischen Niederschlag sie darstellen. Immerhin sieht auch Lützeler die seelische Lage, aus der «Präfigurationen» entstehen: Es ist zunächst ein unbestimmtes Drängen, eine Anstauung der Seelenkräfte, worauf als Befreiung von diesem formlosen Wogen — das in der abstrakten Kunst bereits bildwürdig ist — die erste vage Konzeption des Werks auftaucht. Diese Konzeption entwickelt sich zur ersten Skizze, zunächst fast willenlos, dann in systematischen Versuchen, wobei Anspannung und Sich-gehen-Lassen, harte Arbeit und Intuition miteinander wechseln. Denn immer wieder versinkt der Künstler in sich selbst und schöpft aus dem Unbewußten. Der Künstler erscheint in dieser Phase zunächst als der nervös Gespannte, dann als der außer sich Getriebene, dann als Träumer, erst in einer vierten und fünften Phase, die für die nachexpressionistische, unromantische Kunst der Gegenwart besonders aktuell ist, kommt es zu durchreflektierten Experimenten und schließlich zur Beherrschung der Form.

Gantners Problemstellung hat insofern mit Psychologie nichts zu tun, als aus der Spanne zwischen der ersten Konzeption des Werkes und seiner endgültigen Verfestigung nicht die entsprechende Seelenlage erforscht werden soll, sondern es um die vorbereitenden Formen in Richtung auf ein zu schaffendes Werk geht, nämlich um Ideen und Visionen, Skizzen, Modelle und Fragmente.

Lützeler sucht nun die Lehre Gantners kritisch zu ergänzen, ohne dabei die Leistung Gantners zu schmälern; vielmehr wird diese durch eine Fülle fruchtbarer Anregungen ergänzt. Lützeler möchte von einer allzu engen Bindung an die Spanne: Entwurf-Ausführung die Präfigurationen befreien, von denen nicht jede sich im fertigen Werk ganz verwirklicht. Manches, wie die Untergangsvisionen Lionardos läßt sich überhaupt nicht voll realisieren, und auch im Schaffensvorgang des späten Michelangelo tritt ein gewisser Gestaltschwund ein unter dem Eindruck übermächtiger innerer Ansprüche. Aber auch bei Rembrandt transzendiert das Werk über die Vollendung hinaus ins Gestaltlose.

Lützeler empfindet den Begriff der Präfiguration als zu weit gespannt; denn er umfaßt nicht nur Vorstufen zu Ausgeführtem, sondern auch Skizzen ohne Ausführung, ja ohne Ausführbarkeit. Lützeler belegt seine Bedenken durch eine eingehende Auseinandersetzung gerade mit jenen Meistern, an denen Gantner das Problem der Präfiguration untersucht; er setzt sich auch mit den Seh- und Vorstellungsformen Wölfflins auseinander, deren Gültigkeit er auf das *fertige* Werk großer wie geringer Meister beschränkt — mit Recht, da beispielsweise die Skizzen Lionardos schon dem «malerischen» Sehen des 17. Jahrhunderts entsprechen. Als Summe seiner Vorschläge stellt Lützeler gegenüber Präfigurationen folgende eigene Begriffe auf, die ebenfalls aus Einblicken in das *Werden* des Kunstwerks gewonnen sind und alle den Terminus «Forma» abwandeln: 1. Unter der «Forma fluens» versteht Lützeler die das Schaffen des Künstlers im Sinne von Wölfflins Seh- und Vorstellungsformen umfließende «Formatmosphäre». — Diskutabel erscheint

dabei, wie die von Wölfflin mit beinahe naturwissenschaftlicher Schärfe erfaßten Sehformen in die Unverbindlichkeit einer Atmosphäre relativiert werden. 2. In der «Forma praefigurativa» beschränkt Lützeler den Hauptbegriff von Gantners Kunstlehre auf die Entwürfe, die als Vorgestalt mehr oder weniger unmittelbar auf die Ausführung zielen. 3. In der «Forma superfigurativa» klammert Lützeler jene Entwürfe aus, die, wie es bei vielen Entwürfen Lionardos und Michelangelos der Fall ist, überhaupt nicht vollendbar sind, da sie als stilwidrig aus ihrer Zeit herausfallen und schon den Stil späterer Epochen vorwegnehmen. Daß Gantner als erster den Weg zur Deutung solcher nicht nur unvollendeter, sondern überhaupt nicht vollendbarer Skizzen gewiesen hat, bleibt nach wie vor sein großes Verdienst. Als Sonderfall dieser vierten «Forma» nennt Lützeler 4. die «Forma transformis», und zwar im Hinblick auf Rembrandt, wo in einer Reihe von unvollendeten Werken das diesen zu Grunde liegende Erlebnis sich nicht vollendet, das Werk also in seinem innersten Kern über sich hinausweist. Es handelt sich um eine «unvollendete Metamorphose vollendeter Formen», wie sie Gantner in seinem Rembrandt-Buch nachgewiesen hat. 5. Mit der «Forma disfigurativa» bezeichnet Lützeler jene ebenfalls erst von Gantner aufgedeckten Zerstörungen eines scheinbar Vollendeten, wie sie Rodin vornimmt. 6. Schließlich wendet Lützeler den Begriff der «Forma formans» auf einzelne Phasen der abstrakten Malerei an, in denen die Formen des status nascendi oder die «Werdeform» zum Inhalt der Kunst geworden sind — als Abschluß einer Entwicklung übrigens, in der seit der Renaissance die Skizze ein immer selbständigeres Dasein gewonnen hat.

Es war nötig, hier über die Arbeit Lützelers in einer gewissen Ausführlichkeit zu referieren, um das Mißverständnis nicht aufkommen zu lassen, es handle sich um eine die Leistung Gantners herabwürdigende Kritik. Diese Leistung besteht in ihrer ganzen eindringlichen Tiefe, auch wenn sie in der Weiterentwicklung der Kunstwissenschaft ergänzt und relativiert wird. Alles Neue tritt zunächst als ein Ganzes auf, um in einer nächsten Phase zum Teil eines noch neueren Ganzen zu werden. Dies war das Schicksal von Wölfflins Lebensarbeit, die zu einem wesentlichen Teil in der Forschung Gantners wurde. Dessen Lehre wiederum erweist ihre Fruchtbarkeit in der Weiterentwicklung Wölfflins zu neuer Sicht. Auf solche Weise werden die Gantner gewidmeten Hefte der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft zum anschaulichen und anregenden Beispiel eines kunstwissenschaftlichen Bemühens, das sich über mehrere Generationen hinweg erstreckt und dabei doch seine alles andere als sterile Kontinuität bewahrt. Einer Persönlichkeit, die wie Joseph Gantner so sehr den Forscher mit dem Lehrer vereint, konnte kein schöneres Geschenk dargebracht werden.

Richard Zürcher

[1] Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Kölner Universitäts-Verlag GmbH. [2] Joseph Gantner, Gedenkrede für Heinrich Wölfflin (1864 bis 1945), gehalten im Rahmen des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn am 19. September 1964, Band II/1 (1966), p. 7ff. [3] Nikei Nakamura, Joseph Gantners Kunsttheorie in japanischer Sicht, Band 11/1 (1966), p. 22ff. [4] Eduard Hüttinger, Wölfflins Werk — heute, Band 12/1 (1967), p. 104ff. [5] Heinrich Lützeler, Vom Werden des Kunstwerkes. Zur Kunsttheorie Joseph Gantners, Band 11/1 (1966), p. 87ff.