Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 60 (1980)
Heft: 12

Buchbesprechung: Das Buch
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: 07.01.2026

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

Das Buch

VOLLENDUNG UND UN-VOLLENDUNG IN DER KUNST

Zu Joseph Gantner, «Das Bild des Herzens»

Selten ist es einem Gelehrten vergönnt, mit eigener Feder die Bilanz seiner Forschungen zu ziehen und quasi sein Gedankengebäude im Grund- und Aufriss, in Perspektiven und Spiegelungen, mit Einzelmotiven und als Ganzes nachzuzeichnen. *Joseph Gantner* hat sein Haus mehrfach bestellt, zuletzt in dem hier vorgelegten Paperback *«Das Bild des Herzens», Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst*[1]. Er enthält sechs Vorträge und Reden aus den Jahren 1953 bis 1973, einen Anhang von 1975 und die Bibliographie der wissenschaftlichen Arbeiten von 1918 bis 1978. (Vor sechs Jahrzehnten hat der damals Zweiundzwanzigjährige Wölfflin-Schüler sich als erstes über niemand geringeren als Jacob Burckhardt geäussert.) Seit der Emeritierung vom Basler Lehrstuhl für Kunstgeschichte (und somit von der Burckhardt- und Wölfflin-Nachfolge) hat Joseph Gantner aus seinen früheren Arbeiten mehr und mehr das ihm wichtigste Thema der künstlerischen Schöpfung herauswachsen lassen, und nun legt er diese Lehre als geordnetes Ganzes vor.

Eine sechsseitige Einleitung macht die durchgehende Forschungsgeschichte namhaft – es geht um die inneren und äusseren Gesetze der Werkentstehung und Werkgestalt –, und jedem nachfolgenden Text ist eine historiographische Vorbemerkung über Anlass und Zusammenhang sowie eine Fülle von Rückverweisen beigegeben; nie wird der Leser im unklaren gelassen, wo der Verfasser an anderem Ort diesen oder jenen Gedanken ausgesprochen hat oder wo er allenfalls die entsprechende Stelle in einer japanischen Ausgabe auffinden kann. Diese Bemerkung gehört durchaus zur Rezension, weil sie zum Geflecht dieses Buches gehört. Denn hier legt der Verfasser das dichte Gewebe seines Denkens und Wirkens als Ganzheit vor, und immer wieder werden die Fäden der Forschung bei Burckhardt, Riegl und Wölfflin angeknüpft, bei Croce und Focillon verknotet und über von Einem, Lützeler und Schmoll (Eisenwerth) bis zu den prominentesten gegenwärtigen Gantnerschülern in Japan, Keiji und Nihei Nakamura und Masao Yamamoto gespannt. Dieser zeitlichen Hundertjahr-Perspektive entspricht die geographische Planetar-Spiegelung: Was zum Beispiel 1973 auf französisch (als *«Les trois univers de l'art»*) an einem Symposion in Madrid zum Thema *«Coordinación entre les ciencias»* vorgetragen worden ist, wurde auf deutsch in Japan publiziert und erreicht in dieser Aufsatz-Sammlung nun auch den deutschen Leser. Nicht zufällig kommt darin der von Leonardo aus Dantes Dichtung notierte Satz vor: *«E chi pinge figura e non pò esser lei, non la pò purre»* (der Künstler, der eine Figur malt und dabei sich nicht selbst in diese Figur in-

korporieren kann, wird sie nicht vollenden können), und zwar im Zusammenhang der *«dreifachen Spiegelung der Persönlichkeit»,* die der Autor 1954 bei den Künstlern festgestellt hat und die er dem Leser nun mit einem stupenden Kunstgriff als Spiegelungen seiner Texte von 1973 bzw. 1977 bzw. 1979 vorführt. So hat er mit dieser in sich als Formkunstwerk gestalteten Publikation mehr als nur sein Haus bestellt: eine feste Burg ist da aufgerichtet, in der jedes Törchen besetzt ist, uneinnehmbar.

Die Frage ist, ob sie darob nun nicht von einer jüngeren Kunsthistorikergeneration links (besser gesagt: rechts) liegen gelassen werden wird. Denn hier wird sowohl in der wissenschaftlichen Fragestellung als auch in der Wertung der Kunstentwicklung ein persönlicher und zeitbedingter Standpunkt bezogen. Bevor wir darauf eingehen, wollen wir kurz den Inhalt dieser Publikation referieren.

Die erste Arbeit heisst *«Leonardos vierte Gestalt und das Problem der Anfänge»* (1954). Eine vierte Sicht auf Leonardo ergibt sich durch die Einbeziehung seiner Aufzeichnungen in das Problem des Ursprungs einer künstlerischen Schöpfung. Sie werden als «Präfigurationen» erkannt, die nicht nur hinter den wenigen vollendeten Werken Leonardos nicht zurückstehen, sondern vielmehr das tiefste, das eigentliche Wesen des Künstlers ausmachen. Dass aber dem Embryonalzustand eines Kunstwerks und allen Vorstufen seiner Vollendung der gleiche Rang wie der Vollendung (oder gar ein höherer) zukomme, das ist die Grundthese zur Untersuchung von Michelangelos scheinbar unvollendeten, d. h. nicht bis zur letzten Glättung ausgemeisselten Skulpturen (*«Michelangelos Ruhm»,* 1964). Kernstück der Beweisführung – und dieser Aufsatzsammlung – ist der 1953 als Buch erschienene Text *«Rodin und Michelangelo»*. Dem «non-finito» Michelangelos schliesst sich bei Rodin die Wertung des Fragments, des Torsos als eigene Werkgestalt an. Die Prämisse zur ganzen Forschungsthematik wird hier besonders deutlich, nämlich der Gedanke, dass ein Kunstwerk im Grund eine vollkommene figurale Ausarbeitung verlange, und dass jeder andere Zustand «zuvor» Un-Vollendung», «danach» aber Torso oder Defiguration sei. Auf die Stilgeschichte übertragen bedeutet demnach Klassik die Höhe der Kunstentwicklung, der Barock aber ein Spielen mit dem noch Offenen, und der Impressionismus gar der Beginn einer allgemeinen «Rückbildung grössten Ausmasses bis zur vollkommenen Abstraktion hin».

Eine eigentliche Zusammenfassung dieses ganzen Lehrgebäudes gibt der Eranos-Vortrag von 1966 *«L'immagine del cuor»,* der den Untertitel *«Die vorgestaltenden Formen der Phantasie und ihre Auswirkungen in der Kunst»* trägt. Der Kernsatz vom Bild des Herzens hat auch der ganzen Vortragssammlung den Buchtitel gegeben. Er setzt voraus, dass Michelangelos Gedichtzeilen *«Amor, la tua beltà non è mortale, / Nessun volto fra noi è che pareggi / L'immagine del cuor . . .»* sich auf seine künstlerische Arbeit beziehen lassen, dass also das Stichwort vom *«Bild des Herzens»* auf die Vorstellung eines Kunstwerks abziele, die sich nie in vollendeter Figuration verwirklichen lasse.

Mit all diesen Materialien hat der Verfasser in bald dreissig Jahren eine

Ästhetik der Kunstschöpfung und sogar einen Brückenschlag zwischen abendländischer und fernöstlicher Kunst entworfen, der in den zwei letzten Vorträgen *«Präfiguration und Wesenseinheit im Kunstwerk»* (Uppsala 1968) und *«Über die biologischen Einheiten in der bildenden Kunst»* (Madrid 1973) zu einem Gesamtbild geschlossen und im Anhang (*«Rede vor der japanischen Gesellschaft für Ästhetik»,* 1975) an neue Ufer übergesetzt wird.

Diese Ästhetik hat ihre Wurzeln im Vitalismus, in der Kunstpsychologie und im Neu-Kantianismus der Jahrhundertwende und in einem kunstgeschichtlichen Standort, der – bei aller interessierten Anteilnahme an den (hier «zunehmend subjektiv» genannten) Entwicklungen der modernen Kunst – näher bei Winckelmann als bei Hegel liegt oder allenfalls bei Burckhardt, insofern dieser Anti-Hegelianer war. So wird mehrmals insistierend von der *«Abkehr von den grossen, objektiven Mächten des Daseins»* (Religion, Staatshistorie, Natur und Persönlichkeit) als einer Rückbildung und Verkümmerung gesprochen. Lässt sich das mit einem modernen Begriff der Kunstgeschichte halten? Sind Religion und Staatshistorie als Darstellungsthemen in der Kunst je Kriterien für bedeutende Kunst gewesen? Ist im und seit dem Impressionismus das Bildnis verkümmert? (Nebenbei gefragt: war Rodin ein Impressionist? Hat seine Körperfragmentierung etwas mit dem wirklichen Impressionismus in der Skulptur bei Medardo Rosso zu tun?). Sind Pissarros Kohlköpfe, am frühen Herbsttag gemalt, wenn der Morgenfrost eben taut und die Felder nun für die Pariser Markthallen abgeerntet werden, nicht ebenso objektive Mächte des Daseins, wie die Erscheinung der Madonna mit zwei Heiligen und zwei Engelchen in Raffaels *Sixtinischer Madonna,* die im Winter 1513/14 als Manifestation der sehr persönlichen Macht des Papstes Julius II. gemalt wurde? Ist im Kubismus die objektive Welt zerstückelt? Ist in der Abstraktion das Bildthema auf vor-figuraler Stufe stehengeblieben? Ist moderne Kunst *«das Resultat eines riesigen Defigurationsprozesses»?*

Kein geringer Teil der Leserschaft der *Schweizer Monatshefte* wird diese Fragen mit der Genugtuung bejahen, dass das, was man über moderne Kunst schon immer gedacht hat, hier wissenschaftlich untermauert wird. Der Rezensent kann nicht anders, als sich bei allen diesen Fragen zu seinem «nein» zu bekennen. So sehr die hier vorgelegte Ästhetik der schöpferischen Phantasie als Gedanke und System zu bewundern ist, so gründlich ist zu prüfen, ob die ihr zugrunde liegenden Begriffe und Wertungen (Vollendung, Un-Vollendung, non-finito usw.) nicht etwa Ausdruck eines neo-klassizistischen Kunstanspruchs seien. Joseph Gantner, der weise Kenner von Rembrandts und Goyas Altersstil, wäre wohl der erste, der solche Nachprüfungen willkommen hiesse.

Reinhold Hohl

[1] Joseph Gantner, «Das Bild des Herzens». Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1979.

DAS BÜRGERLICHE BEWUSSTSEIN: HILFLOS

Zu Martin Walser, «Das Schwanenhaus»

Martin Walser hält sich neuerdings, seit *«Seelenarbeit»* (1979), auch in der Grossform des Romans an einfache Geschichten. Was in seinem jüngsten Roman, *«Das Schwanenhaus»* [1], geschieht, kann man, ohne Wesentliches in bezug auf die Handlung – die freilich nicht die ganze Dichtung ist – zu vernachlässigen, in wenigen Sätzen zusammenfassen: Der Immobilienhändler Gottlieb Zürn, dessen Geschäfte in letzter Zeit nicht mehr so gut laufen, sieht seine einmalige Chance in der Vermittlung einer grossartigen, herrschaftlichen Jugendstilvilla. Er bemüht sich um den Handel, doch das Rennen macht schliesslich sein Konkurrent Kalthammer, der das schöne Haus zwecks Erstellung von Luxusappartements abreissen lässt.

Anselm Kristlein, die Hauptfigur von Walsers Kristlein Trilogie *«Halbzeit»* 1960 / *«Das Einhorn»* 1969 / *«Der Sturz»* 1973, zog noch ruhelos durch die Lande, teilweise Spektakuläres, in diesen Landen Ungewöhnliches erlebend, und war immer auf dem Sprung, wenn auch erfolglos, endgültig ein Glück zu machen, das ihm Zufriedenheit verschafft hätte: ein kleiner, ewig scheiternder Eroberer.

Gottlieb Zürn dagegen, wie auch sein Verwandter und Namensvetter Xaver Zürn in *«Seelenarbeit»* (Walser hat in seinem neuen Roman wieder personelle Querverbindungen zu frühern Werken geschaffen; auch Kristlein taucht in *«Schwanenhaus»* am Rande auf), kommt kaum über seinen Lebensraum am nördlichen Ufer des Bodensees – der auch Walsers Lebensraum ist – hinaus, und nichts Unalltägliches stösst ihm mehr zu. Lediglich durch ein Gerücht – und eins, das nicht einmal Gottlieb selber betrifft –, nämlich dass Kalthammer an Wochenenden sich in Genf als Transvestit betätige, kommt ein winziger Ruch von Ausserordentlichkeit in den Roman. Auch in bezug auf ausseereheliche erotische Abenteuer, die Walsers frühere Helden immer wieder hinreissen, bleiben seine neueren Protagonisten, und Gottlieb Zürn besonders, auffallend enthaltsam: einmalig ein verstohlener Blick in ein Decolleté und ein flüchtiges Streifen einer bekleideten Hüfte sind alles, was sich Gottlieb da leistet.

Martin Walser erzählt dadurch disziplinierter. Sein früheres gelegentliches Auswuchern der Einfälle bleibt aus. Aber dahinter steckt wohl nicht nur kompositorische «Alters»-Weisheit des mittlerweile dreiundfünfzigjährigen Autors. Den Kristlein liess er zappeln in endlosen Versuchen, sich loszureissen von den Abhängigkeitsverhältnissen, die sein Leben ihm selber entfremdeten. Xaver und Gottlieb Zürn jedoch sitzen fest in ihren entfremdeten Rollen. Sie reagieren nicht aggressiv, wie Kristlein, sondern regressiv. Xaver zeigt zwar noch Aggression, die er jedoch verdrängt oder in einer einmaligen Ersatzhandlung

zum Vorschein kommen lässt; Gottlieb dagegen fühlt sich glücklich, wenn er etwas Bedeutendes unterlassen hat: «dieses Glücksgefühl, wenn etwas unterblieb.» Zwar «manchmal hätte er sein Innerstes auch gern ins Freie geführt», aber ihm bleibt nur die Unterlassung als Zeichen des Widerstands; und sein Gedichteschreiben, das er insgeheim betreibt: was nicht Wirklichkeit werden kann, wird Kunst. In einem Interview (im «Tages-Anzeiger-Magazin») hat Walser neulich gesagt: «Wenn man einen Mangel erlebt, bringt einen das eher zum Schreiben, als wenn einer Überfluss erlebt.»

Sein «Innerstes ins Freie führen» hält Walser zwar nicht für unmöglich. Nur, wie sieht das dann aus? Gottliebs Tochter Rosa bringt einen Freund, einen Kameramann, mit nach Hause, dem Gottlieb attestiert: «Der stimmte mit sich überein.» Der weiss auch, mit einigen Ideen aus dem Repertoire des Klassenkampfs versehen, für alle, was sie zu tun haben, um sich der Zwänge zu entledigen: sich nicht unterkriegen lassen und, immer hart am Ball bleibend, seinen individualistischen Neigungen leben. Der lässt dann auch Rosa – neben anderen! – mit einem Kind sitzen. So sieht die nicht entfremdete Existenz unter den herrschenden Bedingungen für Walser aus: brutal, rücksichtslos und ein bisschen verlogen.

Walsers Diagnose des mittelständischen, modernen bürgerlichen Bewusstseins, mit dem er sich in allen seinen Werken ausschliesslich befasst, lautet: Hilflosigkeit. Eingekeilt in Konkurrenzängste bleibt diesem ausser der Entfremdung nur die Regression, die Kunst und eine Hoffnung, die Gottlieb hegt, dass die Kinder «niemals fremdem Willen unterworfen sein» werden. Gottlieb Zürn hat allerdings gar keinen Anlass zu solcher Hoffnung.

Ernst Nef

[1] Martin Walser, «Das Schwanenhaus», Roman, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980.

CÉZANNES BERG ALS LEHRMEISTER

Peter Handkes «Lehre der Sainte-Victoire»

Der knapp tausend Meter hohe Kalkschollenberg Sainte-Victoire in der Nähe von Aix-en-Provence ist zu einem der berühmtesten Berge in der modernen Kunstgeschichte geworden, dank Paul Cézanne, der das Motiv 1892 in einer der fruchtbarsten Phasen seines Schaffens entdeckte und später immer wieder variierte. Als er sich kurz vor der Jahrhundertwende vorübergehend ein Atelier im «Château Noir» einrichtete, arbeitete er buchstäblich am Fuss des geliebten Höhenzuges. Diese Art von Nähe entsprach seinem Grundsatz: «Eindringen in das, was man vor sich hat, und darauf be-

harren, sich so logisch als möglich auszudrücken.» Augenzeugen berichten, Cézanne habe sich in einer tranceähnlichen Versenkung auf seine Motive konzentriert, um die «sensation», die Gesamtheit der Wahrnehmungen und Empfindungen, in der mühsam erarbeiteten «réalisation» überzuführen in die «modulation», das heisst in ein System von ausnüancierten Farbflächen in Schräg-, Horizontal- oder Vertikallage, welche ihre Eigenleuchtkraft durch die «Abwandlung» der Töne (in der Musiktheorie: Überleitung von einer Tonart in die andere) gewinnen.

Betrachtet man nun Bilder Cézannes, auf denen sich der Mont Sainte-Victoire aus dem ocker und kiefergrün verfugten Gelände der Provence erhebt, glaubt man vor einem südfranzösischen Berg Sinai zu stehen, dessen Botschaft zu ergründen man sich unverzüglich auf den Weg machen müsse. Dies hat der österreichische Schriftsteller *Peter Handke* getan und beschrieben in seiner jüngsten Publikation: *«Die Lehre der Sainte-Victoire»* [1]. An einer Ausstellung im Frühjahr 1978 entdeckt der Autor die Werke aus Cézannes Spätzeit, bei denen die Umsetzung der bekannten Motive so restlos gelungen ist, dass die Gegenstände durch ihre Formen und Farben «gefeiert» werden. Das spontane «Bildungserlebnis» vor Bildern wird zum Ausgangspunkt für eine Expedition in die Aussenwelt der Innenwelt von Cézannes Landschaft. Seit er habe denken können, notiert Handke, habe er den Wunsch nach einem «Lehrmeister» gehabt. Nun ist er gefunden: Paul Cézanne (1839–1906) als der «Menschheitslehrer der Jetztzeit», der Mont Sainte-Victoire als zentrales Massiv einer zu begründenden «Lehre».

Handke sieht und schreibt mit den Augen des Pictors, seine Prosa fasst Farben und Konturen: «Wellen und Kurven», «Serpentinen», «Plateau», «Steilabfall», «Gratkamm»; «tiefblauer Himmel», «hellweisse Bahn», «roter Mergelsand». Das sind fast beliebig herausgegriffene Elemente der Landschaftsschilderung auf einer Hügelkuppe der «Route Paul Cézanne», welche von Aix-en-Provence in östlicher Richtung nach Le Tholonet führt. Hier kann das erzählende Ich sagen, es sei «in den Farben zu Hause»; hier erlebt es in einem «Beseligungsmoment» das «nunc stans», den stehenden, den Augenblick der Ewigkeit. Wie aber lässt sich aus dem Glück, von Schönheit umgeben zu sein, so heftig, dass man auf der Stelle jemanden umarmen möchte, eine Lehre ableiten? Der Berg wird bestiegen, doch das «Gipfelerlebnis» bleibt aus. Von nahem besehen, wirkt der Kalkstein stumpfgrau. Dem Autor fällt ein Kletterspezialist ein, der seine Ekstase auf dem höchsten Punkt der Erde mit Klischees wiedergab, die ein Kollege beim Dahingehen in fast ebenen Vorstadtstrassen verwendet hatte, kaum hundert Meter über Meer. Erst auf dem Rückweg über die provençalischen Hochflächen, erst beim Rückblick, als die Flanken des Bergs zwischen den Pinien leuchten, wächst die Idee, eine «Lehre der Sainte-Victoire» zu schreiben, und zwar leitet Handke das «Recht» zu einem solchen Unternehmen ausdrücklich «von jenem Weg» ab.

In seinem Essay *«Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms»* aus dem Jahr 1967 erklärt Peter Handke, dass

es bei jeder neuen Erzählung darum gehe, eine neue Erzählmethode zu finden. Ein erprobtes Modell der Darstellung bewirke bei der zweiten Anwendung nichts Neues mehr, keine Veränderung im Leser und auch keine Entwicklung im Autor. So entsteht aus dem revolutionären Einzelfall eine Manier, aus dem Manierismus Kunstgewerbe und letztlich Trivialliteratur. Auf dem Abstieg von der Sainte-Victoire kündigt sich das «Recht zu schreiben» an, das für jede Arbeit neu benötigt wird. Darin liegt das persönliche «Gipfelerlebnis». Dem Autor gelingt es auf den Spuren und Motivgängen Cézannes, sich selbstkritisch zur Rede zu stellen und zu ermahnen: *«Denk nicht immer Himmelsvergleiche bei der Schönheit – sondern sieh die Erde. Sprich von der Erde, oder bloss von dem Fleck hier. Nenn ihn, mit seinen Farben.»* Aus dem Ich auf den Pfaden eines grossen Meisters wird ein *augenblicklich* legitimierter Schriftsteller. *«Es kam da zu dem Augenblick unbestimmter Liebe, ohne den es rechtens kein Schreiben gibt.»*

Was mit dieser noch etwas rätselhaften Erleuchtung genau gemeint ist, schildert das Kapitel «Das Bild der Bilder». Im bekannten Pariser Museum Jeu de Paume hängt ein Bild aus den letzten Schaffensjahren Cézannes: «Rochers près des grottes au-dessus de Château-Noir». Es stellt wie viele Werke aus diesem Umkreis Felsblöcke und Kiefern dar. Der Ich-Erzähler lässt die vorkubistische Landschaft in seinem Innern wachsen. Er empfindet das 1904 entstandene Werk als «Weltgeschehen». Gefragt, was er unter einem «Motiv» verstehe, habe Paul Cézanne die gespreizten Finger beider Hände sehr langsam gegeneinander geführt und ineinander verschränkt. In einem Brief bekennt der Künstler, er male keinesfalls nach der Natur, seine Bilder seien vielmehr «Konstruktionen und Harmonien parallel zur Natur». Ding-Bild-Schrift in einem, das ist für Handke das Unerhörte. Er entdeckt im Kabinett des Jeu de Paume vor Cézanne das «Beispielschöne», vor dem man sich aufzurichten, nicht niederzuknien hat.

«Es stand nun fest, dass ich von dem Berg Cézannes etwas weiterzugeben hatte.» Handke erinnert sich an einen bestimmten Punkt, den die Phantasie lange umkreist hat. Es ist eine Bruchstelle in der Sainte-Victoire, gekennzeichnet von einem Stromleitungsmast auf der Kuppe. Die verlassene Hütte darunter ist auf der Karte vermerkt als «Cabanne de Cézanne». Dieser Fleck wird für den Autor zu einem Dreh-, Angel- und Orgelpunkt. Die Landschaft der Provence beginnt sich zu drehen als «ewiger Kreisel». Die Sprache, das «Reich der Wörter» wird neu erschlossen. Das ganze Massiv ruht im gläsernen Gelbglanz, «und ich spürte die Struktur all dieser Dinge in mir, als mein Rüstzeug. Triumph! dachte ich – als sei das Ganze schon glücklich geschrieben. Und ich lachte.» Was Handke, begierig nach dem Zusammenhang, im Anblick der Sainte-Victoire und beim Studium der Bilder Cézannes erfährt, nennt er – nicht ohne Verlegenheit – den «Grossen Geist der Form». Sein Text, schwankend zwischen Essay, Tagebuch und Erzählung, ist ein Dokument künstlerischer Inspiration auf dem Umweg – «Der grosse Bogen» heisst das erste Kapitel – über die «Route Paul Cézanne». Keine «Lehre», die sich anwenden und übertragen lässt, vielmehr ein Stück Selbst-

erkenntnis und Selbstbekenntnis. Das Buch gehört in die Reihe der «Schaffenszeugnisse», ein stiller, in Cézanneschen Farben leuchtender Bericht über das Ineinandergreifen von Ding, Bild und Schrift. Die «Nachwirkung des Berges» wird über eine «luftige Naturkunde» weit hinausgehen.

Hermann Burger

[1] Peter Handke, Die Lehre der Sainte-Victoire, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980.

LITERATURBEZIEHUNGEN UND REZEPTIONSGESCHICHTE

Zwei Beispiele: Voltaire und Deutschland / Edouard Rod und die italienischen Schriftsteller

Zu den Grundaufgaben der vergleichenden Literaturwissenschaft gehört seit dem 19. Jahrhundert die Untersuchung «faktischer», das heisst historisch und biographisch belegbarer Literaturbeziehungen über die Kultur- und Sprachgrenzen hinweg. Der Forschungszweig, als dessen Modellstudie man nach wie vor Fernand Baldenspergers «Goethe en France» (1904) betrachten kann, ist, als Ausdruck wissenschaftspositivistischer Gesinnung, im folgenden dann allerdings da und dort in Verruf geraten, hat jedoch seit einiger Zeit im Zeichen der Rezeptionsforschung neuen Auftrieb erhalten. Man hat eingesehen, dass es nicht genügt, abstrakte rezeptionstheoretische Paradigmen zu entwickeln, ohne sich auf ein präzis erarbeitetes Tatsachenmaterial stützen zu können. Mit Recht bemerkte etwa ein Teilnehmer am internationalen Komparatistenkongress 1979 in Innsbruck, es sei kaum möglich, von literarischem Erwartungshorizont und Publikumsreaktion in der Epoche der Romantik und des Realismus zu reden, ohne unter anderem zunächst die Geschichte der Leihbüchereien und «cabinets de lecture» aufzuarbeiten. Natürlich umfasst die spezifisch komparatistische Fragestellung nur einen Teil des allgemeinen Problems, nämlich die Rezeptionsstufe, die über die einzelnen «Nationalliteraturen» hinausgeht. Anderseits bietet gerade das Studium solcher Literaturbeziehungen besonders viele und wertvolle rezeptionsgeschichtliche Einsichten (und ist deshalb seit jeher nicht nur von erklärten Komparatisten, sondern auch von Vertretern der «einzelsprachlichen» Philologien betrieben worden).

Die Art der untersuchten Beziehungen, die sich fast immer auf eine binäre Formel (Pichois und Rousseau nennen sie die Formel «x plus y») reduzieren lassen, kann im Detail so verschieden sein wie die beiden Vergleichselemente (zwei Autoren, ein Autor und eine Literatur, zwei Literaturen, ein Werk und ein Autor usw.) und die Form der Behandlung. Die beiden Publikationen, die hier vorzustellen sind, verkörpern in dieser Hin-

sicht recht ungleiche Typen literarischer Beziehungsforschung. Der umfangreiche Band *«Voltaire und Deutschland»* [1] enthält die rund vierzig Beiträge, die am internationalen Kolloquium der Universität Mannheim zum 200. Todestag Voltaires 1978 vorgelesen wurden; es handelt sich um einen Konvolut, der das im Titel umschriebene Thema nur zum Teil abdeckt. Das «klassische» (übrigens von einem Germanisten verfasste!) Werk «Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts» von H. A. Korff (Heidelberg 1917) wird durch den vorliegenden Band nicht ersetzt, aber es wird in vielen Teilen ergänzt, vertieft und bis zur Gegenwart fortgesetzt. Am deutlichsten geschieht letzteres im Einleitungsvortrag «Aufklärung und Toleranz heute» von Alfred Grosser, der selber ein Musterbeispiel aktualisierender Voltaire-Rezeption ist: ausgehend von Voltaire-Zitaten (wie «Si vous voulez qu'on tolère votre doctrine, commencez par être ni intolérant, ni intolérable.») formuliert der französische Politologe im Blick auf die jüngste Geschichte seine Aufforderung zu aktiv «toleranter Aufklärung», gegenseitigem Respekt, «Offenheit» und «Diskussion», denn: «Jedes Prinzip, das absolut verfolgt wird, wird zum Irrsinn» (S. XXII). Was Grosser als «etwas moralisierende Predigt» bezeichnet, stellt Voltaire von vornherein in einen geschichtlichen Bezug, der die Gegenwart selbstverständlich mit einschliesst. In den übrigen Beiträgen dominiert die historische Perspektive, die freilich, wie in Hermann Hofers «L'image de Voltaire dans les lettres allemandes de Strauss et Nietzsche à Heinrich Mann», den Rückverweis auf aktuelle Begriffe (wie hier auf die von Heinrich Mann entwickelte Auffassung des Engagements) nicht ausschliesst. Zusammenfassend stellt Peter Brockmeier unter dem Titel «Fürstendiener und Menschenfreund» das Bild Voltaires in der deutschsprachigen Literaturkritik und Literaturgeschichtsschreibung dar, wobei er den moralisierenden Grundton der deutschen Voltaire-Kritik, der eine adäquate Würdigung des grossen Franzosen immer wieder hemmte, mit triftigen Zitaten belegt. Wie tief die Voltairesche Wirkung auf die deutsche Literatur trotz der Polemik der Stürmer und Dränger und der Verurteilung durch den Idealismus in Wirklichkeit war, geht etwa aus der glänzenden komparatistischen Untersuchung Anni Gutmanns über den bisher unterschätzten Einfluss von Voltaires «Pucelle» auf Schillers «Jungfrau von Orleans» hervor. Zu Lessings Streit mit Voltaire (dem Horst Albert Glaser seine Ausführungen widmet), der von der deutschen nationalistischen Literarhistorie ja bis zum Überdruss als Paradigma der Emanzipation des deutschen Geistes von französischer Kulturbevormundung gefeiert wurde, sollte man sich, in den Worten der Einleitung, stets daran erinnern, dass «Lessing wohl den Dramatiker, aber nicht den Philosophen und Historiker Voltaire verdammt hat». Goethes Reverenz vor dem «grossen Talent» und «ausserordentlichen Mann», als den er Voltaire bezeichnete, lässt etwas von der dauernden Wirkung des Franzosen ahnen. Dass es sich im Falle Deutschland um eine kontroverse Rezeption handelte, macht die Sache um so interessanter. Die in diesem Band zusammengefassten Unter-

suchungen bieten dazu reiches Material (ein, das sei wiederholt, allerdings lückenhaftes Material, in dem, um nur einen Fall zu nennen, Friedrich Leopold Wagners Schrift «Voltaire am Abend seiner Apotheose» von 1778 unerwähnt bleibt, obwohl es sich um eines der aufschlussreichsten Zeugnisse der vorromantischen Voltaire-Auseinandersetzung handelt). Als Handbuch über das Thema lässt sich der Band auch deshalb nicht brauchen, weil er weder Register noch Gesamtbibliographie enthält. Aber das wäre von einem derartigen Kaleidoskop wohl zuviel verlangt. Der Untertitel des Bandes, «Quellen und Untersuchungen zur Rezeption der Französischen Aufklärung» ist im übrigen etwas irreführend, da er die Beiträge im ersten («Die persönlichen Beziehungen Voltaires zu Deutschland») und zweiten Teil («Das Bild Deutschlands im Werk Voltaires») nur zum Teil einschliesst (während sich Teil III und IV speziell mit der Rezeption vom 18. bis zum 20. Jahrhundert befasst). Aber wir wollen uns nicht darüber beklagen, dass die Publikation mehr gibt, als rein rezeptionsgeschichtliche Beziehungsforschung. Abhandlungen wie «Voltaire et les Huguenots de Berlin» (Bertram E. Schwarzbach) oder «La référence allemande dans *Candide*» (René Pomeau) beweisen, wie ergiebig der biographische und der «imagologische» Aspekt der literarischen Beziehungsforschung auch heute sind. Die teils deutsch, teils französisch verfassten Beiträge erscheinen durchweg in der Originalsprache; im Anhang wird jeweils eine Zusammenfassung in der anderen Sprache geboten. Das ist ein dem Gegenstand durchaus angemessenes hübsches Beispiel praxisbedingter Offenheit nach Ost und West.

Um Literaturbeziehungen im internationalen Kontext geht es auch bei Jean-Jacques Marchand, der in seiner neuen Publikation «*Edouard Rod et les écrivains italiens*» wertvolles Material zur Rezeption vor allem des italienischen Verismus im französischen Sprachgebiet zusammenstellt und zugleich eine willkommene Ergänzung zur Geschichte der Kritik in der Westschweiz vermittelt[2]. Anders als im vorhergehenden Buch ist die untersuchte Beziehung fast ausschliesslich literarischer Natur (während bei Voltaire Politik, Philosophie, Historiographie ständig präsent sind). Der Akzent der Darstellung liegt dabei nicht auf dem einen oder andern der beiden «Vergleichselemente», sondern auf dem redlichen Makler, dem «Vehikel» der Mediation. Rod (1857–1910), aus Nyon gebürtig, verbrachte einen grossen Teil seines Lebens in Paris und gehörte als Romancier wie auch als Kritiker zu den tonangebenden Erscheinungen der «république des lettres». Einige Jahre lang hatte er an der Universität Genf den Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft, den ältesten der Schweiz, inne. Sein recht umfangreiches erzählerisches Werk, obwohl unvergessen, wurde bald vom Schaffen C.-F. Ramuz' verdunkelt, dessen Anfänge er noch fördernd mitverfolgte; auch seine kritische Tätigkeit ist heute nur noch zum kleineren Teil im allgemeinen Bewusstsein lebendig. Schon nur als Vermittler und auch als Übersetzer der zeitgenössischen italienischen Literatur hat er jedoch eine bedeutende «europäische» Leistung vollbracht[3]. Der Italianist Marchand besass sprach-

lich und kulturell die Voraussetzungen, sie neu zu würdigen. Sein Buch gliedert sich in zwei Teile. Zunächst werden die Beziehungen Rods zu Italien generell dargestellt und anschliessend die Verbindungen zu den einzelnen italienischen Autoren analysiert. Es sind dies Luigi Capuana, Giovanni Cena, Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, Antonio Fogazzaro, Giuseppe Giacosa und Giovanni Verga (dessen berühmten Roman *I Malavoglia* er schon 1886, nur wenige Jahre nach dem Original, französisch herausbrachte). Marchand präsentiert dabei nicht nur Rod, sondern auch jeden der italienischen Schriftsteller in einer sorgfältigen und konzisen «notice introductive». Der zweite Teil des Buches enthält die bisher unveröffentlichten Briefwechsel zwischen dem Waadtländer Kritiker und seinen italienischen Partnern (die Korrespondenz mit Verga ist zum grösseren Teil bereits früher publiziert worden, und Marchand verzichtet auf einen Wiederabdruck dieser Texte, bezieht sie jedoch in seine Darstellung ein). Mit Recht beschränkt sich Marchand auch hier auf eine Auswahl der besonders aufschlussreichen Dokumente und resümiert die übrigen Briefe. So erfährt der Leser das wirklich Wissenswerte über Rods Beurteilung des italienischen Literaturschaffens, über seine Arbeit als Vermittler und seine eigenen künstlerischen Probleme. Interessant ist in diesem Zusammenhang die ungeklärte und wohl nie zu klärende Rolle der Verlobten und späteren Gattin Rods, Valentine Gonin, die eine Zeitlang als Lehrerin in Florenz arbeitete und möglicherweise zumindest die Rohübersetzung der *Malavoglia* verfasst hat. Auch die philologisch äusserst gewissenhafte Publikation Marchands, die uns so viel über die «Mikrostrukturen» einer konkreten Literaturbeziehung lehrt und die internationale Rezeptionsgeschichte der italienischen Literatur nicht unwesentlich ergänzt, muss glücklicherweise noch einiges Ungesagte zwischen den Zeilen bestehen lassen.

Manfred Gsteiger

[1] Peter Brockmeier, Roland Desné, Jürgen Voss (Hrsg.): Voltaire und Deutschland. Quellen und Untersuchungen zur Rezeption der Französischen Aufklärung. Mit einem Geleitwort von Alfred Grosser. Internationales Kolloquium der Universität Mannheim zum 200. Todestag Voltaires. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1979. – [2] Jean-Jacques Marchand: Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga. Librairie Droz, Genève 1980 (Université de Lausanne, Publications de la Faculté des lettres, XXIII). – [3] Wie wenig diese Leistung sogar im Waadtland anerkannt wird, beweist der Band «Les Arts de 1800 à nos jours» der «Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud» (Lausanne: 24 heures 1978), wo weder im Kapitel «Trois siècles d'échanges» noch im Abschnitt über den Romancier und Kritiker Rod die Mittlerfunktion des Waadtländers auch nur erwähnt ist.

HINWEISE

Erhart Kästner – in Daten und Bildern

In der Reihe der Taschenbuch-Bildbände über Dichter ist als Erstausgabe ein kleines Buch erschienen, das an einen Autor erinnert, um den es still geworden ist. *Erhart Kästner* gehört zur Kriegsgeneration; er hat von 1904 bis 1974 gelebt. Als Sohn eines Gymnasiallehrers wuchs er in Schweinfurt, Regensburg und Augsburg auf, nach dem Studium der Germanistik und der Geschichte war er eine Zeitlang Gerhard Hauptmanns Sekretär in Agnetendorf. Nach dem Krieg wurde Kästner Direktor der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel. Da war er als Autor schon berühmt, vor allem durch sein «Zeltbuch von Tumilat», Aufzeichnungen aus dem Gefangenenlager in der ägyptischen Wüste, aber auch durch die Griechenlandbücher, das Buch über Kreta, den Band «Ölberge, Weinberge» und besonders «Die Stundentrommel vom Heiligen Berg Athos». Als er 1975 starb, wurde sein Totengedächtnis in allen Klöstern auf dem Berg Athos feierlich begangen. An ihn und an sein Werk zu erinnern, es erneut zu pflegen, ist verdienstvoll. Dass er in der elften Auflage des «Lennartz» (1978) nicht mehr aufgeführt ist, also nicht mehr zu den deutschen Schriftstellern der Gegenwart gezählt wird, ist bezeichnend. Hat man die «Schatzhüter und Schatzheber» nicht mehr nötig, wie Kästner in der Laudatio zum Immermann-Preis genannt worden ist? Der von Anita Kästner und Reingart Kästner gestaltete Band ist ein pietätvolles Erinnerungsbuch *(Insel Verlag, Frankfurt am Main).*

Über Mitbestimmung im Theater

Der gewichtige Band im A4-Format, den *Gert Loschütz* und *Horst Laube* in der Autoren- und Verlagsgesellschaft *Syndikat* herausgegeben haben, trägt den langen Titel: *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972–1980.»* Das Buch ist reich bebildert, es enthält Porträtaufnahmen der Ensemble-Mitglieder und Photos der Inszenierungen. Man kann den Band als Dokumentation eines Versuchs bezeichnen, der darin bestand, dass der Frankfurter Magistrat, vertreten durch seinen Kulturdezernenten, mit den Regisseuren, Bühnenbildnern und Schauspielern eine Vereinbarung «über die erweiterte Mitbestimmung im künstlerischen Bereich Schauspiel der Städtischen Bühnen» traf. Man kann sowohl den Vertrag wie die Protokolle der «Vollversammlungen» nachlesen, man kann zahlreiche Statements der Beteiligten zur Kenntnis nehmen, viele positive Äusserungen und einige kritische oder negative. Der Eindruck, dass hier nachträglich der Beweis geführt werden soll für etwas, das nur durch die Ergebnisse auf der Bühne bewiesen werden kann, ist unvermeidlich. Und es ist erst noch ein sehr wortreiches Plädoyer, das da geführt wird. Die Protokolle der Diskussionen nachzulesen, ist noch an-

strengender, als es gewesen sein muss, an ihnen teilzunehmen. Als Frankfurter Modell wird seit Jahren bezeichnet, was mit Ende der Spielzeit 1979/80 seinen Abschluss gefunden hat. Peter Palitzsch hat das Haus verlassen und das Ensemble hat sich umstrukturiert. Dass in Frankfurt während der Dauer des «Modells» interessantes und reflektiertes Theater gemacht worden ist, einige Male auch provozierendes Theater, ist unbestritten. Dass sich die Beteiligten – manchmal freilich unter allzu grossem Aufwand – untereinander darüber verständigten, welches Theater sie machen wollten und welchen Sinn sie ihrer Arbeit zumessen wollten, kann wenigstens insofern nachgeprüft werden, als darüber weit mehr geschrieben und protokolliert worden ist als über die Aufführungen selbst. Aber war da was? Ich würde sagen: Es ist diskutiert worden. Es ist auch gespielt worden. Das, meine ich, geschieht anderswo auch, selbst ohne «Vereinbarung» und «Modell», einfach weil es zur Theaterarbeit gehört. Über die Ergebnisse geben nach Jahr und Tag allein die Kritiken Auskunft. Ausgewählte Beispiele sind in den Dokumentenband auch aufgenommen. Es ist der Teil des Buches, der vermutlich am längsten Bestand haben dürfte. – Zuletzt: Erst nach der Publikation des Bandes kam es in Frankfurt zum vielleicht peinlichsten Vorfall. Vier Dramaturgen kündigten gemeinsam. Waren sie des Palavers müde?