Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 32 (1952-1953)
Heft: 6

Rubrik: Kulturelle Umschau

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: 04.12.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

Singendes Wien 1952

Als sich im April 1945 unter der verstörten Bevölkerung die Nachricht verbreitete, der Stephansdom brenne, als die Russen, gefolgt von langen Troßzügen mit erbeutetem Vieh in die Stadt einzogen, da glaubten auch optimistische Wiener nicht mehr an ein Aufkommen ihrer Heimatstadt. Heute, nach sieben Jahren, präsentiert sich Wien in festlichem Glanz, auf dem Opernring fahren blumengeschmückte Fiaker mit jungen Firmlingen, in der Hofburg werden die Prunkräume zur Besichtigung freigegeben, v. Karajan bildete mit seinen stets ausverkauften Konzerten im Rahmen der Festwochen das Stadtgespräch. In den prächtig gepflegten Pärken blühen Rosen, behäbige Bürger lesen den Wiener Kurier, luxuriöse Cadillacs parkieren vor dem renovierten Hotel Sacher, dem Café Mozart und am Graben. Kaum eine Spur der Verwüstung ist mehr zu entdecken beim Gang durch die Kärntnerstraße, wo elegante Modegeschäfte ihre zierlichen Produkte, Lederwaren, Kleider, Porzellan feilhalten. In einem raffiniert ausgestatteten Modesalon läßt sich die Prinzessin Liechtenstein die neuesten Modelle von einem reizenden Mannequin vorführen, Touristen mit gezückten Photoapparaten warten vor dem Autobus auf die Stadtrundfahrt. Und dieses pulsierende Leben, das einem oft an die Atmosphäre in Paris erinnert, ist möglich trotz des dichten Ringes, den die russische Besetzungsmacht um die Stadt gezogen hat, trotz der Tatsache, daß die Lebensgrundlage genau so bedroht und unsicher ist wie in Berlin.

Aber seltsam: während es in Berlin ein strenges Hüben und Drüben gibt, während dort jede uniformierte Gestalt Ausdruck des Kampfes und des Hasses ist, mischt sich in Wien der russische Soldat mit lächelndem Gesicht und harmlos unter die Bevölkerung und verleiht ihr eine frohe, bunte Note. Russische Offiziere spazieren mit ihren Kindern über den Karlsplatz, tragen Bücher unter dem Arm, lagern sich lesend im Park vor der neuen Hofburg.

Im Lainzer Tiergarten, dessen Wildbestand freilich mit Maschinenpistolen mutwillig ausgerottet wurde, waren wir Zuschauer friedlicher Eintracht zwischen angelnden Uralbewohnern und Hietzinger Kindern. Die Erklärungen für diesen Zustand sind so zahlreich wie verschieden. Konstant ist nur das eine: daß sich nämlich der Wiener selbst über dieses wunderbare Faktum kaum den Kopf zerbricht. Er nimmt es gelassen hin und glättet jede aufkommende Aggressivität mit seiner Gemütlichkeit. Während in Berlin die östliche und westliche Propaganda, die Plakate und Transparente das Bild der Stadt merkbar prägen, verschwinden in Wien die roten Fahnen mit Sichel und Hammer, die überlebensgroßen Stalinbilder im Grün der Akazien und hinter dem besonnten Grau der Paläste und Kirchen. Im Porrhaus, dem russischen Informationszentrum, bemüht man sich offensichtlich, dem Charakter der Stadt gerecht zu werden. Es werden Schallplattenkonzerte großer russischer Meister veranstaltet, ein chinesisches Ballett für die Scala verpflichtet, Filme und Theaterstücke ausprobiert. All' dies läßt sich der Wiener mit guter Miene zum bösen Spiel gefallen, sauer reagiert er dagegen in materiellen Fragen, so zum Beispiel beim Problem der USIA-Geschäfte. Dies ist eine von der russischen Be-

setzungsmacht unterstützte und geförderte Handelsunternehmung, die sich über jede behördliche Verordnung hinwegsetzt und zollfrei importiert. Dadurch ist sie imstande, Lebensmittel billig zu verkaufen und bildet für die ärmere Bevölkerung eine große Verlockung. Um so überraschter waren wir jedoch bei der Feststellung, daß beispielsweise im Bezirk Wieden diese Verkaufsläden praktisch boykottiert werden und die Mehrheit der Einwohner lieber höhere Preise zahlt, als diese illegale, staatsschädigende Institution zu benützen.

Freilich ist auch in Wien nicht alles Gold was glänzt. Freunde und Bekannte wurden nicht müde, zu betonen, wie sehr für sie das tägliche Leben den Charakter des Provisorischen, Unechten, des «als ob» habe. Jeder zehrt von mehr oder weniger geheimen Reserven geistiger oder materieller Art und fürchtet sich vor dem Zusammenbruch.

Hält man sich die Existenzgrundlagen der Einzelnen vor Augen, so ergibt sich ein wenig hoffnungsvolles Bild. Die staatlichen Stellen sind schlecht bezahlt und in die freien Berufe mischen sich mehr und mehr mächtige Organisationen ein. So gibt es praktisch kaum mehr Ärzte, die nicht einen Vertrag mit einer Krankenkasse haben und somit für wenige Schillinge Patienten oft monatelang betreuen müssen. Jeder sucht verzweifelt nach Nebeneinnahmen, um seine Situation zu verbessern. Am krassesten kommt diese Tendenz wohl darin zum Ausdruck, daß noch vor kurzer Zeit an einem großen Krankenhaus Pfleger sich Extratrinkgelder zahlen ließen, um einen Patienten auf der Bahre von einem Stockwerk ins andere zu tragen.

Über diese eher trüben Aspekte tröstet immer wieder der angeborene Frohmut der Wiener hinweg, der sich besonders auch in ihrer Liebe zur Musik manifestiert. Die tief verankerte Kunstbegeisterung bringt es mit sich, daß in den Konzertsälen eine Intensität des Miterlebens herrscht, wie wohl kaum irgendwo in Europa. Schäbig gekleidete Intellektuelle sitzen mit zerblätterten Partituren in der Hand da und folgen fieberhaft den großen Meistern in ihren Darbietungen. Die beiden großen Orchester der Wiener Symphoniker und der Philharmoniker reihen eine Glanzleistung an die andere, die Oper spielt im Theater an der Wien und in der Volksoper. Sehnsüchtig erwartet man die immer wieder verschobene Eröffnung der großen Staatsoper und diskutiert inzwischen leidenschaftlich die Werke von Strawinsky, Schönberg und Frank Martin. Musik ist das beherrschende Thema, sei es in der Straßenbahn oder am Würstelstand.

Am Sonntag kehren die Wiener singend vom Ausflug heim. Es ist unser letzter Abend vor dem Abschied und so berührt es besonders eigenartig, daß unsere letzte Begegnung die einer einrückenden russischen Kompagnie ist. Wie so oft hören wir auch sie singen, schwermütig, fremd, ein heller Tenor setzt die Strophen an, dann fällt die Truppe dunkel mit machtvollen Bässen ein. Und plötzlich ist da ein anderes Klima, die Steppe, die weite Ebene, Slawentum, und wir begreifen die fortdauernd sich wiederholende Begegnung zweier Welten in dieser einzigartigen Stadt Wien.

Christian Müller

Der Mensch und die Technik

XXVI. Sommerkurs der Stiftung «Lucerna»

Die Stiftung Lucerna ist für die Schweiz einzigartig. Die fünftägigen Kurse dieser kleinen Akademie, zu denen nicht nur die Belehrung in den Vorträgen der Vormittagsstunden und die geistigen Auseinandersetzungen in den nachmittäglichen Diskussionen gehören, die von Professor *Häberlin* mit bewährtem Geschick geleitet wurden, indem er es wiederum verstand, die verschiedenen Weberschifflein der

Gedanken an einem einheitlichen Muster mitarbeiten zu lassen, sondern auch die Atmosphäre eines persönlichen Kontaktes unter den Teilnehmern — diese Veranstaltungen sind bereits zu einer festen Institution geworden. Und damit ist auch eine Belastung bezeichnet, die diesem schönen Unternehmen droht, die Belastung einer schematischen Esoterik. Man kennt sich und man kennt den Rahmen, innerhalb dessen die zu behandelnden Fragen angeordnet werden, derart angeordnet, daß die Antworten eigentlich mitgeliefert werden. Es ist letztlich die Gefahr, daß die Sache einer Identität der Grundhaltung zuliebe, die sich in dem Vierteljahrhundert des Bestehens der Stiftung herauskristallisiert hat, untergeordnet wird, während eine fruchtbare geistige Auseinandersetzung vielleicht nur dort sich ereignen kann, wo man bereit ist, sich immer erneut selbst in Frage zu stellen.

Dieses Dilemma fiel bei dem diesjährigen Kurs besonders auf. Das Thema, «Der Mensch und die Technik», hätte *das* Thema einer Stiftung werden können, die sich «die Weckung des Bewußtseins über die Bestimmung des Menschen» zur Aufgabe gestellt hat, vorausgesetzt allerdings, daß man sich in einem radikalen Sinne um das Wesen der Technik müht.

Die Technik stellt gegenwärtig Aufgaben, vor denen sich die Geister scheiden. Und es mag nicht ausgeschlossen sein, daß einmal die philosophischen Auseinandersetzungen des 20. Jahrhunderts an ihrer Einstellung zur Technik verstanden werden können. So auseinandergehend nun die Behandlung der Technik im modernen Geistesleben ist, so auseinandergehend waren auch die Stellungnahmen der sieben Referenten. Vorwiegend zwei verschiedene Begriffe von Technik liefen bis zum Schlußwort des Diskussionsleiters ungeschieden neben- und durcheinander.

Auf der einen Seite die Technik als Fertigkeit verstanden, als Kunsttätigkeit zur Umgestaltung der Wirklichkeit, die deshalb die Mittel betrifft, die angewandt werden müssen, um ein «künstliches» Produkt herzustellen. In diesem Sinne ist die Technik universal, weil schließlich jede menschliche Tätigkeit «technisch» sein kann und sich in letzter Konsequenz auf den Spenglerschen «Lebenstakt» reduzieren und als ein Faktor der Anthropologie erklären lassen wird. Dieser Begriff von Technik wurde von der Mehrzahl der Referenten behandelt. Dr. *Martin Simmen*, Luzern, rekapitulierte einerseits in einem gedrängten Abriß der Pädagogik die Technik der Wissensvermittlung und andererseits die technischen Hilfsmittel des Schulunterrichts, zeigte jene Entwicklung auf, die vom Gänsekiel zum Füllfederhalter, von der Schiefertafel zum Schreibpapier, zur technischen Einrichtung der Schulhäuser geführt hat und zog das Fazit, daß die Technik die innere und äußere Struktur des Schülers nicht bedrohe. Weniger von den technischen Hilfsmitteln ausgehend, untersuchte Professor *Louis Meylan*, Lausanne, die pädagogische Technik im Hinblick auf das Ziel der Erziehung, das, auf Persönlichkeitsbildung hinzielend, eine Hinführung zur Aktivität sein müsse. Von der Technik des Arztes sprach Dr. *Adolf Mekler*, FMH, Luzern. In der Medizin stelle sich die Technik als reiner Fortschritt dar, ein Fortschritt zudem, der mit seinen Stationen Mikroskopie, Bakteriologie, verringerte Seuchengefahr, Röntgenstrahlen, intravenöse Injektionen, physikalische Therapie die Irreversibilität des technischen Prozesses erweist, obwohl zu einer Überbewertung der technischen Instrumentarien verführt werden könne, wenn das Vertrauensverhältnis zwischen Arzt und Patient nicht ausschlaggebend bleibt. — Von der Bühnentechnik, der Technik des Films und des Hörspiels berichtete *Leopold Lindtberg*, Zürich, wobei die Ästhetik der modernen Bühne im Zwielicht zwischen Schillers «moralischer Anstalt» und Bert Brechts Aktionseinheit von Bühne und Publikum verharrte. Neben diesen technischen Belangen analysierte Lindtberg zwei Werke, die sich voller ethischem Pathos mit dem technischen Zeitalter auseinandersetzen, von Karl Kraus «Die letzten Tage der Menschheit» und von Thornton Wilder «Wir sind noch einmal davongekommen», um zu belegen, wie die Literatur auf Gegenwartsfragen reagiert.

Innerhalb dieses erweiterten Begriffes von Technik ist eines der eindruckvollsten Argumente der Hinweis auf die Konstanz des Verhältnisses des Menschen zur Technik, die Meinung, daß sich die moderne Technik von der Technik früherer Zeiten nicht wesentlich unterscheide. Verfochten wird diese These mit einem Hinweis auf die Geschichte, der jedoch auf einer uneingestandenen anthropologischen Vorentscheidung ruht. Dabei offenbart die geschichtliche Erkenntnis ihren Januskopf, nämlich ihre paralysierende Funktion; gestattet sie es doch, die einmalige, durch die Technik grundlegend veränderte Weltsituation zu entschärfen.

Diesen Versuchen steht ein eingeschränkterer Begriff von Technik gegenüber, der von einer qualitativen Differenz der modernen Technik zu allen früheren technischen Formen ausgeht. Die vom Menschen verfertigten technischen Produkte haben sich nicht nur quantitativ vermehrt, sie haben sich zu einem System von Automatismen und Superstrukturen zusammengeschlossen, zu einer technischen Welt, deren Charakteristikum es ist, daß in ihr jeder «natürliche» Kontakt mit der Natur und der Kultur unterbrochen worden ist und daß ihre Theorie nur in einem wechselseitigen Zusammenhang aller Disziplinen verfertigt werden kann. Die technische Welt hat uns in eine Situation gestellt, die bisher nur in Ansätzen transparent gemacht worden ist. Die Problematik der «technischen Existenz», ontologisch wie anthropologisch verstanden, der die Arbeiten von Max Bense u. a. gewidmet sind, wird das wichtigste zukünftige Anliegen sein.

Eine neue Situation beispielsweise in der Kunst. Daß eine zulängliche Ästhetik herauszupräparieren ist, die es ermöglichte, sowohl die Literatur als auch die bildende Kunst innerhalb einer technischen Welt — also, um konkret zu werden, sowohl Kafka und Benn als auch Braque und Picasso — theoretisch zu durchdringen *und* zu genießen, spürte man angesichts der Ausführungen von Professor Dr. *Peter Meyer,* Zürich, der das Verhältnis bildender Kunst zur Technik zum Thema hatte. Prof. Meyer griff weit in die Historie zurück und führte über den Umweg einer religiös gebundenen, objektivierenden, persönlichen Geschmack und Schönheit ausschaltenden Kunst zur künstlerischen «Wirklichkeitseroberung», die mit der Renaissance eingesetzt habe. Nach der «Inventarisierung der äußeren Welt» sei man tastend, auf der Suche nach neuen Themen, auch auf die Großstadt und den Arbeitenden gestoßen. Die Tatsache, daß der Industrieprozeß als solcher nicht dargestellt werden könne, habe zu einem teilweisen Verstummen der Künste geführt, bis nach 1900, auf dem Umwege über den Sport, die Schönheit technischer Formen, dem Stofflichen an sich, eine Annäherung von Kunst und Technik stattgefunden habe. Professor Meyer entfaltete dann am Beispiel zahlreicher Lichtbilder das «wirre Spiel der Gegensätze» abstrakter Kunst, um die «Desintegration des Menschen, durch die dessen Würde in Frage gestellt» werde, zu kommentieren, sowohl durch die Rückkehr zum Primitiven, Spontanen und Ungeformten als auch durch die Schönheit des «organisierten Zufalls» technischer Zweckbauten und die Schönheit einer «kristallklaren Technik». Die Ausführungen endeten mit einem großen Fragezeichen. Mit der Frage, ob die menschliche Gestalt in ihrer Würde so vollkommen verbraucht sei, daß sie im Bilde nicht mehr in Erscheinung treten oder ob die klassische Linie weitergetragen werden könne. Die Antwort zu geben, blieb dem Zuhörenden überlassen.

Daß «die Maschine im Leben des Arbeiters» Umwälzungen hervorgerufen hat, zeigte der Präsident des Schweizerischen Metall- und Uhrenarbeiterverbandes, Nationalrat Dr. *Konrad Ilg,* Bern, durch dessen Ausführungen, die im engeren Sinne die Sozialpolitik betrafen, die handfeste, menschliche Wirklichkeit in die Debatte geworfen wurde, sehr zum Nutzen des Kielganges des gesamten Kurses. Die Technik, der von der Rüstung die stärksten Impulse vermittelt werden, läßt sich nicht kontrollieren, so daß sich die schicksalsvolle Frage erhebt, ob der ungeheure Produktionsapparat vom zivilen Sektor aus in Betrieb gehalten werden

kann. In der Schweiz ist der Export zwischen 1938 und 1951 um 244 % gestiegen und doch steht der produktive Arbeiter, der in der arbeitsteiligen Industrie zum Teilwerker geworden ist, in bezug auf Entlöhnung und Sicherheit mit an letzter Stelle. Neben der Monotonie und Ermüdung durch den Arbeitsprozeß ist es für Ilg vor allem die Existenzunsicherheit der Arbeiterschaft, in der eine Gefährdung der Demokratie liegt. Nur wenn es gelingt, diese Unsicherheit weiterhin einzudämmen, kann der Arbeitsfriede erhalten werden. Die entschlossenen und nachdrücklichen Ausführungen Ilgs, der als Politiker den Akzent auf das Praktische der modernen Industrialisierung verlagerte, verfehlten ihre Wirkung auf das Publikum nicht.

Von der grundsätzlichsten Seite wurde das Kursthema von Professor Dr. Ing. *Gustav Eichelberg,* ETH, angepackt. Es mochte über das Gegenwartsbewußtsein der Philosophie nachdenklich stimmen, daß die bedeutsamsten Überlegungen des Kurses nicht von einem Philosophen, sondern von einem Techniker postuliert wurden. Eichelberg definierte die Technik als eine Manifestation der schöpferischen Potenz des Menschen, der per definitionem sein kreatürliches Dasein sprengt und im Einklang mit den Naturgesetzen die Schöpfung fortsetzt. Die Plötzlichkeit der qualitativen Wandlung durch die moderne Technik hat uns überrascht; wir sind der neuen Lage noch nicht gewachsen. Die Anklagen gegen die Technik richten sich vornehmlich gegen die physische und psychische Bedrängnis des Menschen innerhalb der Technik, gegen die Spezialisierung, die Naturentfremdung, die Zurückdrängung der organischen Verhältnisse zugunsten des rationalen Bewußtseins. Die Unzufriedenheit des Menschen ist auch eine Folge des sinnlosen Leerlaufs der Produktion, in dem eine Beleidigung des schaffenden Geistes liegt. Eichelberg wußte den in der heutigen Wirtschaftsstruktur von profitwirtschaftlichen Interessen betriebenen Leerlauf drastisch zu belegen. Dem ist entgegenzuhalten, daß nur sinnvolle Arbeit Befriedigung gewährt. Der «Segen der Arbeit», eine Vokabel, die allzu rasch von der Kanzel und dem Katheder herab in Umlauf gesetzt werde, kann nicht durch das Geschäftsinteresse der Produzenten erfüllt werden.

Es gilt, die Welt einer erfüllten Technik zu bauen; darin liegt eine Verantwortung, der wir uns noch kaum bewußt sind. Es könnte der Sinn der Technik sein, dem Menschen dazu zu verhelfen, wieder Mensch zu sein. Dazu sind eine neue Grundhaltung und eine neue Weltordnung die noch nicht vorhandene Voraussetzung, die zwischen einem leeren Individualismus und einem leeren Kollektivismus ihren Ort haben werden. Wir haben nicht mehr die Chance, erst auf dem Wege das Ziel zu entwerfen; neue Katastrophen drohen. Unabdingbar ist es, das Problem der Technik in seinem ganzen Ausmaß zu erkennen. Und Eichelberg fand die glückliche Formulierung: Die Technik leben, ohne von ihr besessen zu sein!

Das Bedeutsame dieser eindeitigen Bejahung der Technik war, daß sie Fragen vorantrieb und sie offen ließ, daß sie auf die drängenden Aufgaben der Geisteswissenschaften, voran der Philosophie, aufmerksam machte und daß sie eines zeigte: Der Technik und der technischen Welt ist nicht mit einem erbaulichen oder emotionalen Denken beizukommen, auch nicht mit ethischen Anklagen. Sie zwingen zu wacher und bewußter Rationalität, wenn sich der Mensch gegenüber der technischen Welt nicht entfremden, wenn er sie geistig in der Hand behalten will. Wir haben keine andere Wahl, als die technische Welt mit äußerster Rasanz zu verteidigen, weil sie unsere Welt ist.

Alfred Schüler

Die XXVI. Biennale der bildenden Künste in Venedig

bis 19. Oktober 1952

1948, 1950, 1952 — zum dritten Male nach Kriegsende haben sich die Tore der kühlen Giardini Venedigs geöffnet, und mit ihnen sind die kleineren Türen der Pavillons der Nationen wieder aufgegangen. Für ein paar kurze Sommermonate ist damit der bildenden Kunst wieder ihr einzigartiges internationales Forum erstanden, ein Forum, dem zugleich mit der Funktion einer orientierenden «Mustermesse» die Aufgabe zufällt, die Möglichkeit kritischen Vergleichens und Abwägens zu bieten. Wird das erstere mehr von den betrachtenden Kunstfreunden geschätzt, so wird vom zweiten mehr der ausübende Künstler profitieren. Für beide ist wichtig, daß die Biennale als solche nun wieder das Gleichmaß der regelmäßig abgehaltenen Veranstaltung gefunden zu haben scheint. Gleich nach Kriegsende glich sie einem übervollen Staubecken, das all die lange vermißten künstlerischen Kräfte und Strömungen gar nicht zu fassen vermochte. Heute will sie wieder als Teilbild einer kontinuierlichen Folge angesehen werden. Der Anspruch auf Vollständigkeit, den man nach Kriegsende mit Fug und Recht stellen konnte (oder: man konnte gar nicht anders als ihn stellen), ist wieder auf ein vernünftiges Maß zurückgeschraubt worden. Was dieses Jahr zu sehen ist, steht in der Kontinuität der beiden vorangehenden Biennalen und bildet bereits den Ausgangspunkt für die kommende Biennale von 1954.

Daß die Zahl der Beteiligungen ständig im Steigen ist, vermerkt man mit Freude. Das Gesamtbild wird reicher, vielfältiger und selbstverständlich auch vollständiger. 14 Nationen kamen 1948, 22 waren es 1950 und 26 sind es diesmal. Sie vertreten die «westliche» Welt, mit Einschluß der südamerikanischen Staaten, die langsam dem Zustand der kulturellen Kolonialgebiete und Absatzmärkte für den bunten, drittklassigen Ausschuß des europäischen Kunsthandels entwachsen, mit Einschluß auch der nach langer Abwesenheit wieder teilnehmenden Japaner. Die *«Neuen»* sind: Bolivien, Canada, Cuba, Guatemala und Vietnam. Abgesagt haben fast alle Oststaaten, mit Einschluß Rußlands: Rumänien, Ungarn und die Tschechoslowakei. Daß sie die Einladungen Venedigs refusierten, schmerzt jedoch wenig, nach dem, was man probeweise schon das letzte Mal — allerdings in den Pavillons Spaniens und Jugoslawiens — an «offizieller Kunst» von Diktaturstaaten zu sehen bekam. Interessant aber ist es, in diesem Zusammenhang die Verschiedenartigkeit der Reaktionen auf die «westliche Kritik» zu beobachten. Während der Ostblock nun einfach geschlossen fern blieb, stellt man diesmal sowohl bei den Jugoslawen wie bei den Spaniern ein deutliches Bemühen fest, Besseres, Akzeptableres nach Venedig zu schicken. Die *Spanier* haben sogar neben die 31 Zeitgenossen, unter denen die Picasso-Schule und im übrigen ein stark farbiger Pseudo-Modernismus vertreten ist, den Namen *Goyas* auf ihr Ausstellungsprogramm gesetzt. Das Ergebnis ist Enttäuschung. Es ging einem wenigstens am Tage der Vernissage so wie in der Galavorstellung eines großen Balletts, wenn die Ballerina «nicht disponiert» ist: nur die Hälfte der angekündigten 17 Nummern war zu sehen und davon war die Hälfte schlecht. Was es also offenbar auch bei Goya gibt. Immerhin gab es Leute, die die «besten» der 17 Goyas im Depot gesehen haben wollten. Wäre die Goya-Auswahl stark gewesen, hätte sie in doppelter Weise der leuchtende Fixstern dieser Biennale sein können: sie hätte das Verbindungsglied bilden können zwischen den verschiedenen, z. T. retrospektiven Gruppen expressiver und *expressionistischer Kunst* (wie sie von Deutschland mit einer ausgezeichneten, konzentrierten Auswahl der «Brücke»-Mitglieder, von den Belgiern mit der Gruppe van den Berghe, de Smet, Tytgat, Permeke, der Graphik Toulouse-Lautrecs und der Sonderausstellung Chaïm Soutine, dem ursprünglich angesetzten Hauptthema der

Retrospektiven entsprechend, gezeigt wurden) *und* jener merkwürdigen Gruppe jüngerer *Italiener,* die offensichtlich aus politischen Gründen einen *«neuen Realismus»* in der Malerei propagieren. An Goya hätten diese Italiener, deren ältester der 1899 geborene Mucchi und deren bekanntester der 1912 geborene Guttuso ist, lernen können, daß der wahre Realismus nur dann glaubwürdig sein kann, wenn er es auch in seiner künstlerischen Form ist. Bei den Italienern ist aber alles spürbar «Programm-Malerei»: der Naturalismus, von dem sie sich Volkstümlichkeit und Allgemeinverständlichkeit versprechen, wie die idealisierende Art der Darstellungen aus dem Leben der Arbeiter und vom Sterben der Widerstandskämpfer. Aber auf diese eine Strömung lassen sich die Italiener glücklicherweise nicht festlegen. Die Leitung der Biennale hat diesmal die sog. *«mittlere Generation» Italiens* in den Vordergrund gestellt, um mit diesem Auswahlprinzip das Überborden des italienischen Palazzo Centrale zu verhindern. Denn der fremde Besucher bringt — wie sie richtig feststellten — nicht das Interesse für eine solche Riesen-«Nationale» auf, wie sie einem in früheren Jahren geboten wurde. Die Sprache der «mittleren Generation» ist zum überwiegenden Teil die ungegenständliche. Ganz vereinzelt trifft man auch auf einen Surrealisten. Bis auf wenige Ausnahmen — die Abstrakten Afro und Soldati etwa — ist das Gesamtbild nicht sehr erfreulich, aber — es ist auch nicht so erschreckend, das Ende aller wahren Kunst ankündigend, wie es die ängstlichen Gemüter (oder auch die prinzipiellen Gegner der ungegenständlichen Kunst) wahrhaben wollen. Daß auch die ungegenständliche Kunst dem Schicksal aller einstmals neuen Kunstrichtungen nicht entgehen konnte, das heißt, daß auch sie aus dem Avantgarde-Sein in den Zustand eines — wenn auch neuen — Akademismus hinüberwachsen mußte, das hat uns nicht erst diese Biennale zeigen müssen. Da aber auch hier die Epigonen der Leistung der ursprünglichen Schöpfer nichts anhaben können, besteht keine Veranlassung, auf Grund der schlechten italienischen Abstrakten, die Zukunft Schwarz in Schwarz zu sehen.

Viel interessanter ist die Tatsache, daß diese Polarität «Neuer Realismus»-«Ungegenständliche Schule» ebenfalls bei den *Franzosen* in Erscheinung tritt. Nur wirkt sich bei ihnen der Gegensatz nicht so brutal aus, weil alles, was auf dem Boden der Ecole de Paris entsteht, nicht einmal weniger dynamisch, in jedem Fall aber äußerst kultiviert im formalen Vortrag wirkt.

Auch bei den Franzosen ist die «mittlere Generation» der 40—50jährigen unter dem großen Hauptnenner der «Abstrakten» unterzubringen: Hartung, Bazaine, der etwas jüngere Soulages vertreten diese neue, intuitiv-expressive abstrakte Malerei sehr schön und qualitätvoll. Ihnen gegenüber stehen die 30jährigen mit ihrem neuen Realismus auf expressiver Basis. Der einzige unter ihnen, der dafür eine adäquate künstlerische Form gefunden hat, ist der junge Bernhard Buffet, dessen Preislied auf die menschliche Ärmlichkeit und Verlassenheit in seiner großen «Kreuzigung» stark zum Ausdruck kommt, der außerdem — das zeigt die schöne Sonderschau Soutines — organisch in der Tradition der Ecole de Paris wurzelt. Die anderen — wie Minaux und Rebeyrolle — flüchten sich mit der unzulänglichen «Apotheose» des Nebensächlichen und Banalen des Alltags in Riesenformate, die sie malerisch nicht zu füllen vermögen. Da sie weniger als die jungen Italiener einem politischen Programm zu folgen scheinen, fehlt es ihnen auch an der inhaltlichen Orientierung.

So interessant diese Parallelität bei Italienern und Franzosen ist, so wenig läßt sich die gegenwärtige Situation der Kunst auf diese gegensätzliche Spannung zweier Generationen festlegen. In der venezianischen Konstellation von 1952 erscheint das Charakteristische der heutigen Situation vielmehr in der Vielfalt der individuellen Einzelleistung zu liegen, in den vielen «eigenen Wegen», die heute beschritten werden. Da, wo eine wirklich schöpferische Potenz am Werk ist, steht sie mehr oder weniger so allein, wie eine Plastik im freien, unbegrenzten Raum.

Dieser Vergleich drängt sich auf, denn es ist tatsächlich die Plastik, die unter den bildenden Künsten heute das Primat hat. Jene zeitgenössische Plastik, die sich überhaupt nicht mehr auf einen Nenner bringen läßt: die kraftstrotzenden, dynamischen Bronzepferde und Reiterstatuen des Italieners Marino Marini haben mit den traumhaften Waldwesen der Französin Germaine Richier so wenig zu tun wie beide mit den zauberhaften Drahtplastiken des Amerikaners Alexander Calder. Zu Recht bekam denn auch Marini den italienischen Bildhauerpreis und Calder den für den besten ausländischen Plastiker, während die Franzosen sich damit begnügen mußten, daß Dufy, der mit Léger die glanzvolle ältere Generation vertrat, den Preis für den besten ausländischen Maler erhielt. Und da wir gerade bei den Preisen sind: denjenigen für den besten ausländischen Graphiker bekam leider nicht der Schweizer Hans Fischer, der ihn zweifellos verdient hätte, sondern auf Grund früher Arbeiten, der heute 85jährige deutsche Expressionist Emil Nolde. Immerhin fiel einer der 24 privaten Preise an die Schweiz. Max Gubler bekam ihn «für ein Werk der Landschaftmalerei». Obschon Gublers helle expressive Malerei den großen Oberlichtsaal des neuen Pavillons gut füllte, obschon mit Fischer einer der begabtesten Schweizer Maler und Graphiker nach Venedig geschickt worden war, wurde die Schweiz diesmal vielleicht am besten durch ihren neuen Pavillon, nahe am Haupteingang in schlichtem roten Backstein durch den Zürcher Architekten Bruno Giacometti errichtet, vertreten. Nur wer den alten Pavillon auf dem heißen Gelände der Insel Sant' Elena gekannt hat, in dem die Schweizer Kunst seit 1930 einen vergeblichen Kampf mit mißlichen Raumproportionen führen mußte, weiß, was dieser schöne Neubau für die zukünftigen Beteiligungen in Venedig zu bedeuten hat. Man kann sich selbstverständlich fragen, ob die feste räumliche Gliederung in einen Saal für Malerei, ein zugleich als Durchgang dienendes «graphisches Kabinett» und einen halb gedeckten, halb in einem offenen Hof bestehenden Raum für die Plastik, nicht etwas allzu bindend für zukünftige Zusammensetzungen der Delegation nach Venedig sein wird. Denn es wird ja hoffentlich nicht immer dabei bleiben, daß die Schweiz alle zwei Jahre nur drei Künstler auf dieses internationale Forum der bildenden Künste schicken wird. Auf diese Weise kann selbst der regelmäßigste Biennale-Besucher niemals ein zutreffendes Bild von der Vielfalt künstlerischer Strömungen und Kräfte in der Schweiz bekommen. Und dann schon gar nicht, wenn man in Bern mit dem bis jetzt betriebenen Auswahlprinzip fortfährt und die Beteiligung an der Biennale mehr als eine Möglichkeit ansieht, die eigenen Künstler zu ehren (wie das zweifellos diesmal mit dem Vertreter der schweizerischen Bildhauer, Jakob Probst, gemeint war) als die Gelegenheit, die anderen Nationen über das zu orientieren, was heute an lebendiger Kunst in der Schweiz existiert.

Maria Netter