Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 39 (1959-1960)
Heft: 6

Rubrik: 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: 07.01.2026

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

Rückblick auf den XXX. PEN-Kongreß

Vom 19. bis zum 25. Juli hat in Frankfurt der XXX. Internationale Kongreß des PEN-Clubs stattgefunden; es war der zweite auf deutschem Boden. Seit dem ersten in Deutschland, der 1926 in Berlin tagte, sind dreiunddreißig Jahre vergangen — eine für Deutschland ominöse Zahl. Sie gab denn auch dem Präsidenten des PEN-Zentrums der Bundesrepublik, Erich Kästner, während der offiziellen Eröffnungsfeier in der Paulskirche, dem Tagungsort der ersten deutschen Nationalversammlung Anno 1848, Anlaß zu einigen Reflexionen. 1933, mit dem Machtantritt Hitlers, begann das Ende der Geistesfreiheit in Deutschland; die Nacht währte zwölf Jahre; sie zwang eine Elite unter den deutschen Autoren zur Emigration. Viele von ihnen waren jetzt nach Frankfurt gekommen und Bundespräsident Theodor Heuß gab nur einem allgemeinen Gefühl Raum, als er in der Paulskirche erklärte, für ihn sei ihre Anwesenheit das ihn am meisten bewegende Erlebnis dieses Kongresses.

Was es mit dieser Emigration auf sich habe, konnte man noch einmal nachprüfen, als Gabriele Tergit, die Sekretärin des PEN-Zentrums deutschsprachiger Autoren im Ausland, eine hektographierte Broschüre verteilte, in der die Namen und Daten dieser damals «unerwünschten» Autoren vereinigt sind, die der Toten und die der noch Lebenden. Man kennt die Namen. Aber es ist dennoch auf besondere Weise ergreifend, sie hier noch einmal vereint zu sehen; eine Liste, die von Walter Benjamin bis zu Stefan Zweig reicht, von H. G. Adler bis Otto Zimmermann, der in der Schweiz seine Zuflucht fand und noch dort lebt.

Aber noch in anderer Hinsicht weckte dieser Kongreß Gedanken an die Vergangenheit. Damals, 1926, war Berlin die Hauptstadt, die politische und die geistige zugleich. Es schien selbstverständlich, daß der Kongreß in den Mauern dieser Stadt zusammentrat. Heute hat Deutschland keine Hauptstadt, die für ein solches geistiges Ereignis ohne weiteres legitimiert wäre. So bot Frankfurt sich an, ein Ort großer liberaler Traditionen, Geburtsstadt Goethes, Wirkungsstätte Hölderlins, Sitz des Börsenvereins des deutschen Buchhandels und der weltumspannenden Buchmesse. Dennoch: Frankfurt ist nicht Hauptstadt, nicht einmal Regierungssitz des Landes Hessen, wenn auch dessen eigentliche Kapitale. Aber es ist bezeichnend, daß der PEN-Kongreß diesmal unversehens auch zu einem Reise-Kongreß wurde. Frankfurt allein reichte nicht aus; der Kongreß sprengte sozusagen die Kompetenz dieser lebhaften und unternehmungsfreudigen Stadt: Darmstadt, Wiesbaden und Heidelberg wurden in die Feierlichkeiten mit einbezogen.

In Wiesbaden empfing der Ministerpräsident des Landes Hessen; in Darmstadt, dem Sitz der Hessischen Landesbibliothek, gab das PEN-Zentrum der Bundesrepublik, deren Generalsekretär Walter Schmiele dort sein Büro hat, einen Empfang und in Heidelberg begrüßte der Ministerpräsident des benachbarten Landes Baden-Württemberg die Gäste nach der Schlußsitzung in der ehrwürdigen Universität. Dies alles mag als natürliche — und keineswegs unliebenswürdige — Folge des Föderalismus gelten. Nicht minder dokumentiert sich darin indessen das Fehlen einer wirklichen Hauptstadt. Bonn war zwar anwesend. Doch nur im Hintergrund, als geldgebende Instanz

und, freilich, in Gestalt der Ausnahmeerscheinung Theodor Heuß, des langjährigen ordentlichen PEN-Mitgliedes, der seine Ansprache in der Paulskirche in «einer Art Schwebezustand» hielt — noch Bundespräsident, bald aber wieder Privatmann. Vom Bundespräsidenten Heuß war zwar nicht zu abstrahieren, aber mehr sprach aus ihm der Schriftsteller. Die Hauptstadt fehlte — dies nur ein Symptom für die geistige Zersplitterung Deutschlands.

*

Etwa 500 Schriftsteller waren nach Frankfurt gekommen. Sie repräsentierten 49 PEN-Zentren aus 38 Ländern. Für die literarischen Sitzungen, die dem Thema «Die schöne Literatur im Zeitalter der Wissenschaften» gewidmet waren, stellte der Börsenverein des deutschen Buchhandels den Cantate-Saal zur Verfügung, von dessen Hof der kurze Weg durch ein kleines, rasenbesetztes Gärtchen direkt ins Geburtshaus Goethes führt. Die numerisch starke Beteiligung erwies sich bei näherem Zusehen leider als nicht minder auf schwachen Füßen stehend, als das höchst attraktiv scheinende Generalthema. Von den 500 Autoren haben bestenfalls vierzig bis fünfzig internationalen Rang: Czokor, Doderer, Robert Neumann, Kelvin Lindemann, Mrs. Wedgwood, Stephen Spender, André Chamson, Jean Schlumberger, Yves Gandon, Claire Goll, Theodor Heuß, Erich Kästner, Hermann Kesten, Hans Sahl, Sir Sarvapalli Radhakrishnan, Takahashi, Iwaskiewicz, Sven Stolpe, Elmer Rice, Ralph Ellison, Roger Caillois, um einige von ihnen, dem Alphabet ihrer Länder nach geordnet, zu nennen. Das Thema krankte an einer mangelnden Definition der Begriffe. «Wissenschaft» wurde überwiegend mit «Technik» gleichgesetzt, vornehmlich von Vertretern jener Länder, die noch am Beginn ihrer technischen Entwicklung stehen. Wissenschaften aber, mit denen die Literatur es zunächst zu tun hat, Psychologie, Anthropologie, Soziologie — um nur die nächstliegenden Disziplinen anzuführen —, wurden so gut wie nicht erwähnt und in die Überlegungen kaum einbezogen. Das Thema erwies sich also als zu weitgespannt, sofern man das «wissenschaftliche Zeitalter» im üblichen Sinne des deutschen Sprachgebrauchs verstand. Und es erwies sich als zu diffus für eine derart heterogene Diskussionsgemeinschaft, die sich überdies als eine mehr oder minder monologisierende Gesellschaft von Individuen entpuppte. Das hätte so hoffnungslos alleingängerisch nicht sein müssen, wie sich bei der dritten Arbeitssitzung herausstellte, die Robert Neumann in gestrenger Liebenswürdigkeit leitete. An diesem Vormittag gab es wenigstens einige kurze Debatten, Interpellationen unmittelbar im Anschluß an die Referate, deren Länge der Vorsitzende zum Wohl aller Hörer strikte beschnitten hatte. Bei den voraufgegangenen literarischen Sitzungen störte das Einerlei der heruntergelesenen und auf effektvolle Formulierungen bedachten Referate ungemein, zumal sie von den meisten Autoren im Bewußtsein schöner Selbstzufriedenheit unangemessen lang gehalten waren und der Formulierungsglanz bei vielen verloren ging, die sich, in nur mangelhafter Kenntnis der jeweiligen Vortragssprache, der Simultananlage bedienen mußten.

Die erste literarische Sitzung ergab ein überraschendes Übergewicht derer, die sich zu einer fruchtbaren Auswirkung «der Wissenschaft» auf die schöne Literatur positiv einstellten. Heimito von Doderer, von dem man weiß, daß er ein mit wissenschaftlicher Strenge arbeitender Autor ist, ein Stratege am Schreibtisch, verteidigte den universalen Anspruch der Literatur, der, letzten Endes, auch die Wissenschaften zu dienen hätten. Der Schriftsteller von heute muß, ihm zufolge, ein «homo doctus» sein, einer der «lebensgemäß zu denken» in der Lage ist und der nicht «denkensgemäß lebt». Die Übereinstimmung des Innen mit dem Außen — das ist sein Generalthema; es war auch hier der Grundgedanke seines Referats.

Er und, wenig nach ihm, Hans Hennecke, der im Gegensatz zur nicht mehr genügenden «impressionistischen Einfühlung» in der Literaturkritik eine «Literaturmetaphysik» forderte, waren diejenigen im Reigen aller Vortragenden, die unter «Wissenschaft» am ehesten das gesamte Instrumentarium der wissenschaftlichen Disziplinen verstanden wissen wollten. Schon der englische Delegierte William Cooper begriff das «Zeitalter der Wissenschaften» eher als «technisches Zeitalter» und zweifelte in fröhlichem Optimismus nicht an der Überbrückbarkeit der beiden Welten; wenn wir Furcht vor den Wissenschaften (lies: der Technik) hätten, würden wir uns unsere eigenen Kehlen durchschneiden. Optimistische Töne, wenn auch mit leisen Warnungen vor möglichen, von der Technik ausgelösten Katastrophen, waren auch von Sprechern des fernen Ostens zu hören.

Der Tenor blieb auch während der nächsten Sitzungen annähernd der gleiche. Die einen ordneten die Literatur den Wissenschaften unter, die anderen hielten unerschütterlich am Primat der Literatur fest, dritte redeten einer fruchtbaren Symbiose das Wort. Nur schlug das Pendel des Optimismus im Verlauf der Tagung zu einer realistischeren Einschätzung zurück; das Thema wurde dann doch von verschiedenen Aspekten her einigermaßen eingekreist. Yves Gandon forderte eine «Poesie der Wissenschaft» und rief nach den «Dichtern des Atoms», sein Landsmann Marcel Sauvage zeigte in schöner Lust zum Analysieren und zur Dialektik, wie sehr die angebliche Rationalität der Wissenschaften ins Wanken gekommen ist und sprach von der «Unkalkulierbarkeit» innerhalb der Wissenschaften und den korrigierenden Kräften der Ideen.

Im Aufstand gegen den Einbruch der Wissenschaft in die Literatur waren sich der Ire Monk Gibbon und der Deutsche Rudolf Hagelstange am nächsten. Gibbon sah den Schriftsteller, der ehemals ein «Führender» gewesen sei, zum «Mitläufer» degradiert; für die Phantasie gebe es keinen «wissenschaftlichen Status». Und Hagelstange gar ritt eine fulminante Attacke gegen die Auswirkungen einer Forschung, die eine «schnellstmögliche Vernichtung der Menschen» zum Zwecke habe. Die heutige Menschheit sei eine Kreuzung von «perfekten Robotern mit Neandertalern»; das «Löwenherz der Schriftsteller» müsse gegen Feigheit, Furcht und Angst mobilisiert werden, Poesie, Anmut, Humor und Grazie seien wiederherzustellen.

Den brillantesten Bogen von der Poesie zur Wissenschaft und vice versa schlug der estnische Schriftsteller Aleksis Rannit, der, dem russischen Dichter Georgij Iwanow folgend, die Poesie die «präziseste aller Wissenschaften» nannte. Den Konflikt zwischen Wissenschaft und Dichtung erklärte er zu einem Irrtum; beide sind ihm Ordnungsprinzipien des menschlichen Geistes. Als Ergänzungen der rein strukturellen Weltbeschreibung gelten ihm die Dichtung etwa von St. John Perse, Ossip Mandelstam, Wallace Stevens und Gottfried Benn. Der Gedankenreichtum dieses Vortrages, der sich vornehmlich an poetischen Sprachbildern orientierte, war vielleicht der geistige Höhepunkt des Kongresses.

Es gab auch geradezu rührend anmutende Bekenntnisse, etwa das des Japaners Takahashi, der mit bewegend einfachen Worten von dem Grunderlebnis Natur seines Volkes sprach, das «mit ihr eins» werden wolle. Es gab den überzeugenden Erlebnisbericht des farbigen amerikanischen Romanciers Ralph Ellison, der von dem gewaltigen Nutzen sprach, den er in seiner Kindheit vom Radio und farbigen Reproduktionen moderner Kunst gehabt habe. Es gab das hoffnungsvolle Bekenntnis eines Chinesen, der die weite Reise angetreten hatte, um den Versammelten das Zukunftsbild einer «Heirat zwischen den Kulturen» zu malen, die vielleicht ein «eurasisches Kind» zur Welt bringen würde. Und hat nicht auch die Definition Alberto Moravias, des neuen Präsidenten des internationalen PEN etwas Ergreifendes, wenn er sagt, die Technik

liefere Produkte, die zum Verbrauch und damit zum Sterben verurteilt seien, die Kunst dagegen Werke, die der Ewigkeit angehören? Dieser unerschütterliche Glaube an die Sendung der Kunst wird ihm ein guter Helfer in der zukünftigen Leitung des PEN-Clubs sein, in dem er mit Recht eine weltumspannende Einrichtung im Dienste der Humanitas sieht.

*

Die XXX. Tagung in Frankfurt war überschattet von den Diskussionen um die Wiederaufnahme des ungarischen Zentrums, genauer: um die Aufhebung der Suspendierung, die seinerzeit unter dem Eindruck der ungarischen Volkserhebung ausgesprochen worden war. Es soll hier nicht näher auf die Ungarnfrage eingegangen werden; die Gründe, die für eine — bedingte — Wiederaufnahme sprechen können, sind ja allgemein bekannt, wie es auch die sind, die dagegen sprechen.

Immerhin wurde bei den heftigen Diskussionen um die Ungarnfrage schmerzhaft deutlich, wie sehr die PEN-Charta ohnehin bereits durchlöchert ist. Ein prominenter deutschsprachiger Autor rechnete vor, daß nur etwa die Hälfte der im PEN vertretenen Länder den hohen Zielen entspricht, die sich der PEN gesetzt hat. Und wenn Moravia erklärte, er würde mit Vergnügen ein PEN-Zentrum aus Franco-Spanien willkommen heißen, sofern es nur bereit wäre, sich zur PEN-Charta zu bekennen, so zeigt sich in dieser Äußerung ein weiteres Dilemma. Der PEN-Club würde in diesem Fall mehr oder minder nach individuellen Gesichtspunkten handeln. Er würde individuelle Bekenntnisse anerkennen, obschon der Staat Spanien nicht die ganze Geistesfreiheit kennt, wie sie dem PEN vorschwebt. (Freilich sind die Einschränkungen in Spanien nicht entfernt mit den drakonischen Maßnahmen in den meisten Ostblockländern zu vergleichen.) Andrerseits ist es dem PEN offenbar nicht möglich, einzelne Mitglieder eines PEN-Zentrums, die sich gegen die Charta vergangen haben, auszuschließen. Er muß also ein PEN-Zentrum als geschlossene Gruppe behandeln; er kann nicht sagen: dieses oder jenes Mitglied aus Ungarn ist uns willkommen, das andere nicht. Der internationale PEN muß zu Kollektivurteilen gelangen und die Entscheidung im individuellen Fall dem nationalen PEN-Zentrum überlassen, das wiederum von den staatlichen Gegebenheiten nicht ganz unabhängig ist, sobald dieser Staat nicht völlige geistige Liberalität gewährt. Das ist ein Tatbestand, der mit dem Wort Dilemma nur unvollkommen umschrieben ist.

Es hat denn auch nicht an Stimmen gefehlt, die für eine Abschaffung der Charta waren. Dann sei man ein Club, dem nur die Organisation internationaler Schriftsteller-Treffen jenseits der politischen Wirklichkeiten obliege. Der Vorschlag klingt verführerisch, läßt aber außer acht, daß dem PEN-Club dann die ideologische Basis entzogen würde, die ihm, allen Durchlöcherungen zum Trotz, seine Würde gibt. Denn in der Tat: die Durchlöcherung ist nicht wegzudiskutieren: die Erhebung des deutschen Volkes gegen die Machthaber in der Ostzone am 17. Juni 1953 ist jedenfalls ohne jede Konsequenz für die Mitglieder des PEN-Zentrums der «DDR», das freilich noch einige personelle Klammern zur Bundesrepublik hinüber besitzt, über die Bühne der Weltgeschichte gegangen. Auch dort, in der Ostzone sitzen noch Schriftsteller in Gefängnissen und von Geistesfreiheit kann im Staate Ulbrichts kaum die Rede sein.

Welche Haltung man auch immer zu dem Beschluß, die Suspendierung der Ungarn aufzuheben, einnehmen mag, das Dilemma ist groß und schier unlösbar, sofern man sich nicht zu einer Radikalkur entschließt, deren Folgen niemand will. Das Wahlergebnis in der Ungarn-Frage ist bezeichnend genug: 19 gegen neun Stimmen für die Wiederaufnahme, bei acht Enthaltungen, zu denen auch die Zentren der Vereinigten Staaten und Englands gehörten. Es gab

sogar den grotesken Fall, daß ein oder zwei Schriftsteller, die verschiedenen Zentren angehören, sozusagen zweigeteilt wurden: ein Zentrum stimmte für die Aufnahme, das andere dagegen.

*

So war man eigentlich froh, daß der Reigen der Einladungen und Empfänge, daß das fröhliche Pokulieren und Hühnerknochen-Nagen einen großen Teil des Kongresses mit Beschlag belegte. Da konnte man die grundsätzlichen Fragen dieser Art beiseite schieben und dem fröhlichen Brauch aller Schriftstellertreffen fröhnen, sich zu unterhalten und ganz im Nebenher eine Art Autorenbörse zu veranstalten, der die anwesenden Verleger die sachliche Grundlage gaben. Und nicht zuletzt deswegen wird man sich später auch dieses Kongresses als eines liebenswerten Ereignisses erinnern. Es ist zwar nicht viel dabei herausgekommen, es gab Streit und Differenzen, aber seinen Sinn, der im Treffen selbst liegt, hat auch dieser Kongreß erfüllt.

Hans Schwab-Felisch

Romantik-Ausstellung in London

«Romantisch» kann eine Eigenschaft bedeuten oder einen Stil. Das eine ist zeitlos, das andere an eine bestimmte Epoche gebunden. Die Londoner Ausstellung des Europarates, die auf die Münchner Rokoko-Ausstellung folgt und zum Teil in der Tate-Gallery, zum Teil (Zeichnungen und Aquarelle) in den Räumen des Arts Council gehalten wird, nennt sich *The Romantic Movement*. Das ist ein amüsant englischer Kompromiß. Ein Movement ist natürlich zeitlich bestimmt, aber es ist doch weniger als ein Stil. Der Stil beherrscht sein Zeitalter, das Movement kann noch andere Movements neben sich haben. Das entspricht ja auch der Vorstellung der Laien von der Romantik. Romantik, denken sie, steht im Gegensatz zu Klassik, das heisst es ist eine von zwei Möglichkeiten der Epoche um 1800. Die meisten Fachleute sind heute nicht mehr dieser Ansicht. Sie wissen, daß im tiefsten der Klassizismus nicht mehr als eine Erscheinungsform der Romantik ist. Wenn es nicht so wäre, wie könnte man den zweiten Teil Faust oder Hyperion oder, in der bildenden Kunst, Friedrich verstehen? Friedrich ist für die Engländer die große Entdeckung der Ausstellung. Er war ihnen völlig unbekannt geblieben. Was ihn von den englischen und französischen Romantikern mehr als alles andere unterscheidet, ist der romantische Gehalt in klassizistischer Form.

Aber wir operieren da unentwegt mit Begriffen, die einer Definition bedürfen, ehe man sie benutzt. Darum hat sich die Literaturgeschichte seit Generationen bemüht und die Kunstgeschichte auch bis zu einem gewissen Grade. Wie weit aber das Komitee der Londoner Ausstellung sich mit diesen fundamentalen Stilbegriffen auseinandergesetzt hat, bleibt zu untersuchen. Die drei Hauptfragen für das Komitee müssen jedenfalls die folgenden gewesen sein: Was ist die Romantik? Wann fängt sie an? Wann hört sie auf?

Was ist die Romantik? Wir können hier natürlich nur skizzieren, und dafür mag es am bequemsten sein, romantische Eigenschaften aus dem Tagesgebrauch des Wortes zu sammeln. «Er hat sie erst vor drei Tagen kennengelernt, und nun hat er sie entführt — wie romantisch!» «Er ist nach ein paar Jahren leidenschaftlichen und lasterhaften Lebens buddhistischer Mönch in Ceylon geworden — ein Romantiker durch und durch!» «Er pflegt mitten in der Nacht allein auf lange Spaziergänge zu gehen — was für eine romantische Idee!» Und so weiter. Leiden-

schaft und Abenteuer anstatt stetigen Lebens, völlige Hingabe an das Edle oder Unedle anstatt Reflexion über die beste Art, das Leben zu organisieren, und dazu Nacht und nicht Mittag, Geheimnis und nicht seine Lösung, Ruinen und nicht vollkommene Bauten, Bergzacken und Abgründe und nicht die leicht organisierbare Ebene, Sehnsucht nach dem Entfernten, in Zeit und Ort, und nicht Befriedigung mit dem Jetzt und Hier, kurzum: das Werden und nicht das Sein, das Unvollendete und nicht das Vollendete, das Elementare, vielleicht auch Primitive und nicht das Zivilisierte, das Natürliche und nicht das Künstliche, das Schweifende und nicht das Disziplinierte, und so weiter, und so weiter *ad infinitum*.

Wenn man nun diese romantisch lose, nicht barock oder aufklärerisch oder klassisch organisierte Liste anerkennt, wann und wo hat dann die Romantik angefangen? Die Antwort ist: in England, darin sind sich wohl alle einig, und deshalb wurde ja diese Ausstellung nach London gelegt — in dem England Shakespeares, das Herder anregte, dem England, das Hamann besuchte, dem England Grays und Youngs — Kleist schreibt von Friedrichs «Mönch am Meere», dass das Bild so aussieht, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte — dem England, das Füßli dem heimatlichen Zürich vorzog, und endlich dem England der englischen Gärten, die ganz Europa (auch Rußland) und selbst Amerika beeinflußten. Der englische Garten mit seiner natürlichen Baum- und Wiesenlandschaft, seinen Ruinen und Gedenkstätten, ist leider nicht in die Ausstellung einbezogen worden. Es hätte sich machen lassen und ist die, kulturgeschichtlich gesehen, böseste Lücke.

Wo fängt aber die Romantik in der englischen Malerei an? Mit Wilson, der 1713 geboren wurde? Die Ausstellung mit nur einem Bild entscheidet sich nicht. Claude Lorrainischer Arkadier oder, wegen seiner Wendung zur heimischen Landschaft, Frühromantiker? Kobell, der die heimatliche Landschaft sachlich darstellte, ist aufgenommen, und auch das erstaunlich sachliche Kraterbild von Hodges (geboren 1744), der Indien und den Stillen Ozean kannte. Gainsborough ist auch aufgenommen, und doch wohl auch mit Recht, weil seine Bildnisse so oft mit der freien Natur organisch verbunden sind und das Bildnis in (nicht vor) der Natur eine romantische Konzeption ist. Am sichersten aber ist man mit den erstaunlichen beiden Cozens, Vater und Sohn (geboren um 1717 und 1752), von denen der ältere Landschaften aus absichtlich zufälligen Klecksen aufbaute und der jüngere schon die Atmosphäre in einem Maße berücksichtigte, das bald für die englische Hochromantik charakteristisch wurde. Im Figurenbild entspricht dem Füßli, dessen Einfluß sogar Reynolds und Romney nicht entgingen, und dem gelegentlich die klassizistischen Bildhauer Sergel und Canova in ihren Zeichnungen so nah stehen, und auch der so gut wie völlig unbekannte Franzose Humbert de Superville. Die überspannte Heftigkeit von Füßlis Gesten, die sensationellen Themen, die Verbindung des klassischen Akts mit dem romantischen Thema — alles das ist vertraut genug, und vielleicht sollte man es Sturm und Drang und nicht — noch nicht — Romantik nennen. Goya, der in so vielem zu Füßli gehört, ist voll vertreten.

So sieht es also ganz so aus, als ob diese Generationen von 1730—1740 mit Recht in London gezeigt werden und das englische «Picturesque», das heißt die Gartenkunst, mit demselben Recht hätte gezeigt werden sollen; aber die Sache ist am Ende nicht so einfach. Die englischen Hochromantiker, die wie Friedrich und Runge, wie Hölderlin und Novalis, in den siebziger Jahren geboren wurden, protestierten ja gegen das «Picturesque». Das trifft auf Wordsworth in der Dichtung ebenso wie auf Crome und Constable in der Malerei zu. Sie verachteten den Landschaftsgarten, weil er eben doch Garten war, das heißt gemacht, nicht naturgewachsen. Was jetzt die Forderung war, ist die Hingabe an die Natur, und zwar an die Natur, die nie in einem Ruhezustand ist, die bewegte, die «all-werdende» Natur, wie die Deut-

schen sagten (aber nicht malten), und das hieß für die Engländer atmosphärische Malerei. Am radikalsten darin war natürlich Turner, den die Engländer dann auch zum Leitmotiv der Ausstellung gemacht haben. Seine zwanzig Bilder und fünfundzwanzig Aquarelle tauchen in den meisten Räumen auf, und es sind nicht nur Landschaften, sondern unter ihnen ist auch das erstaunliche Bild mit nur andeutungsweise sichtbar gemachten Gestalten im Renaissancekostüm und das Bild mit dem Gerippe, das von einem Schimmel stürzt. Turner hat in der Tat alles, worauf es ankommt: Meereswogen und Schiffbruch, Felsgründe und Phantasmagorien völlig aufgelöster Farbe.

Aber Constable, der andere Pol, erscheint ebenso großartig und überzeugend. In zwei Fällen ist das fertige Bild und die im selben Format gemalte Vorstudie zu sehen, und man kann darüber nachdenken, wie und bis zu welchem Grade sich bei Constable das Bild von der Studie unterscheidet — weniger als je zuvor, und doch in gewissen entscheidenden Punkten. Wie es Delacroix später gelehrt hat, besitzt das Bild den Charakter des Endgültigen, bewahrt aber doch die Frische der Skizze. Hadleigh Castle, vielleicht Constables romantischste Landschaft, ist auch da und mehrere von den Wolkenstudien — nachbarlich neben Wolkenstudien von Dahl, dem norwegischen Dresdner, gehängt.

Die Aufhängung der Ausstellung ist überhaupt von großem Interesse. In der Tate Gallery zeigt zunächst einmal die Dekoration — etwas theatralisch vielleicht, aber das gehört ja auch zur Romantik —, was man mit diesen schrecklichen Sälen machen kann. Vorzüglich sind die *points de vue* ausgewählt und placiert: Davids Napoleon auf dem sich bäumenden Pferd und James Wards enorme Landschaft Gordale Scar. Ward, das darf nicht vergessen werden, gehört zu den Engländern, die von Géricault und Delacroix hoch bewundert wurden. Die Aufhängung ist überhaupt nicht nach Ländern oder Phasen, sondern nach Themengruppen: Licht, Pastoralen, Berge, Gefühl und Sentiment, Tod und das Übernatürliche, Kult des Exotischen, Nationalismus, Romantische Dichter und Maler usw. Darüber haben sich viele vortreffliche Leute aufgeregt; es ist aber vielleicht der interessanteste Punkt der ganzen Ausstellung. Die Nebeneinanderstellungen, die sich ergeben (oder die Sir Kenneth Clark beim Hängen mit viel Klugheit und Sensibilität zuwege gebracht hat) sind oft überzeugend und immer anregend. Das Gesamtergebnis ist natürlich Kontraste und nicht Einheit, und so soll es vielleicht in einer Romantiker-Ausstellung sein.

Es gibt, das stellt sich aufs eindruckvollste heraus, drei Romantiken, die englische, die deutsche und die französische. Chronologisch kommt die englische mit dem «Picturesque» und die deutsche mit dem gelegentlichen Sturm und Drang vor der französischen. Die englische und die deutsche kulminieren auch zugleich, in Constable und Turner und in Friedrich und dem leider nicht stark genug vertretenen Runge, und dieser Höhepunkt liegt wieder vor dem französischen. In Frankreich, abgesehen von den vorromantischen Bildern Hubert Roberts, wie dem Denkmal Rousseaus bei Nacht und den überraschend englisch, malerischen Landschaften des 1763 geborenen Georges Michel, setzt die Romantik erst mit Géricault und Delacroix voll ein, das heißt nach 1815.

Stilistisch sind die Engländer und die Franzosen malerisch, die Deutschen linear. Ausnahmen sind der große Blake in England und der frühe Ingres und die (nicht ausgestellen) Primitivisten in Frankreich, die linear sind. Ausnahmen in der Richtung des Malerischen in Deutschland kommen erst ganz am Ende der Romantik. Bis dahin sind die Deutschen bewußt hart, klar, scharf, unbestechlich, kompromißlos. Ihre Vorväter sind Dürer und später Perugino und der frühe Raffael, und wenn die Ausstellung am Anfang Vorväter der Romantik zeigt, Giorgione, Rubens, Salvator Rosa, Claude Lorrain, Ruisdael und etwas überraschend Pellegrino Tibaldi, so hätten die alten Deutschen und die alten Italiener auch dazugehört. Diese

deutsch-romantischen Bekenntnisse zum Alt-Ehrwürdigen, zum Einfachen, Ungekünstelten, Gläubigen und Dienenden kommen auf der Ausstellung nicht genügend zur Geltung.

Aber die Komplikationen waren natürlich groß. Nicht nur, weil man nicht immer bekommen konnte, was man wollte, sondern auch aus tieferen Gründen. Die französische Romantik steht gegen Ingres, aber der frühe Ingres gehört doch (im Sinne der deutschen Romantiker) zu ihr. Blechen und der frühe Menzel entsprechen Constable, aber sie sind in Deutschland die malerische, realistische Reaktion gegen die lineare, gefühlsschwere Romantik. Hier kommen wir zu der Frage nach dem Ende der Romantik. In Deutschland ist sie Realismus, am klarsten in der Wendung Menzels von seinem Impressionismus zu den Darstellungen Friedrichs des Großen, und in Frankreich ist das das gleiche. Die Maler, die nun im Mittelpunkt stehen, sind Courbet und Millet, und mit ihnen die Landschafter der Schule von Barbizon. In England entspricht dem die extreme Naturtreue der Präraffaeliten. Aber Barbizon ist unter vollstem Einfluß Constables, und die Präraffaeliten sind die Fortsetzer der Nazarener. Warum aber sollte etwas 1820 in England oder Deutschland romantisch sein, was um 1850 in Frankreich oder England nicht mehr romantisch ist? Solche Fragen hätte sich das Komitee vorlegen müssen. Ob es sie aber gelöst hätte?

Jedenfalls muß man sagen, daß, wenn Barbizon eingelassen wurde, auch die Präraffaeliten hätten da sein sollen. Aber die Antwort auf diesen scheinbaren Mangel an Logik ist natürlich in Wirklichkeit viel einfacher. Was in London ankam, war von den teilnehmenden Ländern selbst ausgewählt worden. Für die Deutschen hat es Direktor Grote vom Germanischen Museum ausgezeichnet und des Sinnes der Romantik voll bewußt getan. Für England und die Auswahl durch Geoffrey Grigson gilt das gleiche. Aber von Frankreich ist viel zu viel Nach-Romantisches gekommen, Delaroche zum Beispiel, dessen Theatralik und akkurates Zeitkostüm zum Realismus von 1850, nicht zur Romantik von 1820 gehören. Trotz dieser Aufschwemmung der französischen Abteilung bleibt Delacroix vielleicht der größte individuelle Eindruck der ganzen Ausstellung. Seine Größe, entwickelt nicht wie die Runges und Friedrichs in Opposition zum Barock, sondern in erneuter Sympathie mit dem Barock, weil in Opposition zu Ingres und dem Klassizismus, strahlt aus solchen Bildern wie dem Gemetzel auf Chios, dem Schiffbruch Don Juans, der Bostoner Löwenjagd, den Algerierinnen. Von dem italienischen Beitrag kann nur gesagt werden, das fast alles zu spät und nicht romantisch ist, von den Holländern gilt das gleiche, und die so vorzüglichen und erfrischenden Dänen sind leider ungenügend vertreten.

Im ganzen sind 750 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen da, und dazu Plastik — leider nicht ein einziges großes Stück — und Bücher, Bühnenbilder, Spielzeug usw. Die Wahl von London für gerade diese Ausstellung war richtig, wenn auch bei der Eröffnung das unlondonischste, strahlendste, klarste Sommerwetter war. Aber als dann in der Nacht zwischen der Pressevorbesichtigung und der Eröffnung für das Publikum ein großartiges, stundenlang anhaltendes Gewitter ausbrach, konnte man sich wieder mit Befriedigung sagen, daß London das Seine dazu beigetragen hatte, die Romantiker-Ausstellung mit der richtigen romantischen Atmosphäre zu versehen.

Nikolaus Pevsner

Plastik im Park

Das Freilichtmuseum für moderne Plastik Middelheim

Vor neun Jahren wurden zum erstenmal im Middelheimpark von Antwerpen moderne Skulpturen ausgestellt. Die Idee, Plastik im Freien zu zeigen, war damals auch nicht mehr neu, denn schon vorher hatten die Engländer im Battersea-Park damit begonnen und noch älter ist das Vorbild von Zürich. Antwerpen kann sich jedoch rühmen, am konsequentesten den Plan einer Ausstellung von Skulpturen in einem Landschaftspark verwirklicht und zu einem permanenten Ereignis im europäischen Kunstleben gemacht zu haben. Im jetzigen Sommer zeigt Middelheim, wie das «Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim» der Stadt Antwerpen meist kurz genannt wird, bereits die 5. Biennale moderner Plastik und kann also auf eine wenn auch kurze, so doch respektable und anerkannte Tradition zurückblicken.

Als Middelheim 1950 als natürliches Refugium der neueren Plastik in Erscheinung trat, hatte sich der schöne Park mit seinen Waldstücken, weiten Wiesen und versteckten Wasserläufen noch nicht vom Kriege erholt. Die Bomben und die Rückstände eines dort angelegten Benzindepots hatten dem Park übel mitgespielt. Mittlerweile sind aber die Verwüstungen beseitigt worden, und wenn der heiße Sommer nicht die Wiesen verbrannt hätte, wäre Middelheim eine grüne Oase stiller Naturschönheit, in der selbst die provozierendsten Bildwerke von den ob solcher Idylle milder gestimmten Besuchern wohlwollend betrachtet werden.

Wenn man von Middelheim spricht, muß man genau genommen zwei Institutionen unterscheiden: einmal die alle zwei Jahre stattfindenden internationalen Wechselausstellungen moderner Plastik, und andererseits die seit einigen Jahren bestehende Museumssammlung, die ebenfalls im Park ausgestellt ist und durch die Ankäufe aus jeder Biennale dauernd weiterwächst. Die treibende Kraft des ganzen Unternehmens ist der Bürgermeister der Stadt Antwerpen, Herr *L. Craeybeckx*, der nicht nur nominell der beratenden Kommission vorsitzt, sondern auch persönlich an den Erkundungsreisen in fremde Länder teilnimmt, um Bildhauerateliers zu besuchen und Skulpturen für Middelheim auszusuchen. Bei so mächtigem und begeistertem Patronat konnte es nicht ausbleiben, daß Middelheim trotz gelegentlicher Schwierigkeiten und Anfeindungen zu einer blühenden und gefestigten Einrichtung wurde, die von den Bürgern der Stadt lebhaft und einfallsreich gefördert wird. Für die Auswahl der gezeigten Kunstwerke zeichnen übrigens die belgischen Veranstalter selbst verantwortlich; sie lassen sich zwar an Ort und Stelle beraten, aber die letzte Entscheidung fällen sie immer selbst.

Die Bildwerke aus den Museen herauszubringen und ins Freie zu stellen, um ihnen dadurch wieder die Funktion einer «öffentlichen Kunst» zu geben — das war 1950 für die Antwerpener der leitende Gedanke gewesen. Sie begannen mit einer historischen Übersicht der Jahre 1900 bis 1950. Die Auswahl war damals noch etwas museal, erfaßte aber immerhin außer einer sehr großen Zahl belgischer Künstler schon Bildhauer aus Dänemark, Deutschland, England, Frankreich, Holland, Italien, Schweden und der Schweiz, dazu Vertreter Südafrikas und vor allem der USA, die zu jenem Zeitpunkt in Europa fast unbekannt waren.

Der erste Erfolg bewog die Antwerpener, die Freilichtausstellung 1953 zu wiederholen und zu einer festen Einrichtung als Biennale und Museum zu machen. Seither wird in jeder Ausstellung einem Lande die Ehre einer ausführlichen Repräsentation seiner bildhauerischen Talente gegeben. 1953 begannen die Italiener, deren internationaler Ruhm als neue Bildhauergeneration von jener Biennale datiert; 1955 standen die

französischen Bildhauer im Vordergrund, 1957 folgten die «mitteleuropäischen» Länder Deutschland, Österreich und die Schweiz in einer etwas erzwungenen und künstlerisch weniger gerechtfertigten Ausstellungsgemeinschaft, und im Jahre 1959 haben die Engländer den Vortritt.

Dieses System hat sich als gut funktionierend und vor allem als zuverlässige Informationsquelle erwiesen. Da die Plastik nicht so schnellebig ist wie die Malerei und weniger oft «Neues» passiert, schützt sich die Antwerpener Biennale, die Konservator Dr. *Frans Baudouin* und sein Assistent *R. Pandelaers* mustergültig verwalten, auf diese Weise vor allzu schneller Erschöpfung.

Bevor ich auf die eigenen Bestände des Museums in Middelheim und auf die besonderen Probleme der Ausstellung von Skulpturen in der Natur eingehe, möchte ich einen Überblick der diesjährigen Biennale skizzieren, der neunundzwanzig englische Bildhauer mit hundert Werken ein besonderes Gesicht geben. Wenn von englischer Plastik die Rede ist, denkt man zuerst an Henry Moore, den Anreger und Hauptmeister dieser Renaissance englischer Plastik, aber auch an die heftiger umstrittenen und fast ebenso namhaften jüngeren Künstler Kenneth Armitage, Reg Butler und Lynn Chadwick. Diese Bildhauer waren es, die den Namen Englands in die Geschichte der modernen Kunst eingeführt haben und ihm einen Ruhm verliehen, der um so größer ist, als vorher niemand von England diese hohe bildhauerische Leistung erwartet hätte.

Henry Moore wurde in Middelheim mit sechzehn Arbeiten der Nachkriegszeit am stärksten akzentuiert, was nicht nur als Erfüllung einer Konvention angesehen werden kann, sondern tatsächlich der überragenden schöpferischen Leistung eines der führenden Bildhauer unserer Zeit Gerechtigkeit angedeihen läßt. Außer der Gruppe «König und Königin», die dem Museum schon seit 1953 gehört, werden vor allem die großen «Aufrechten Motive» der Jahre 1955 und 1956 gezeigt, in denen man die bildnerische Weiterentwicklung der «Drei stehenden Figuren» von 1947/48 (in Middelheim durch das Gipsmodell vertreten) erkennen kann. Die Spannweite seiner plastischen Imagination wird außerdem durch abstrakte Kompositionen wie «Innere und äußere Formen» einerseits, andererseits durch die Reihe der bekleideten, sitzenden oder zurückgelehnten Frauenfiguren sichtbar.

Im Gegensatz zu Henry Moore, dessen Werk durch das Neben- und Miteinander von abstrakten und figürlichen Formen gekennzeichnet wird, hat sich Reg Butler von den anfänglichen surrealistischen Plastiken aus Eisendraht und technischen «objets trouvés» ganz in den Bereich realistischer Figuration zurückgezogen. Die Metallgestelle, auf denen seine Mädchenstatuen balancieren oder in die sie beim Salto mortale einer «Figur im Raum» eingespannt sind, erinnern nur noch als Relikte an die künstlerische Herkunft eines Plastikers, der 1952 mit der signalhaften Maquette für ein «Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen» den ersten Preis gewonnen hatte.

Lynn Chadwick, der mehrere seiner eckigen Phantome aus Eisen und Metallkonglomerat ausstellt, scheint dagegen seine Produktion surrealistischer Statuen fortsetzen zu wollen. Trotz ihres oft schockierenden und gespenstigen Charakters lebt in diesen Flügelwesen mehr von der traditionellen Bildhauerkunst als man auf den ersten verblüfften Blick anzunehmen geneigt ist.

Die Absicht des Schocks und der Demaskierung vermutet man übrigens bei mehreren jungen Engländern, die von Henry Moore mehr angeregt als beeinflußt wurden. Sie wirkt in den neuen Figuren von Kenneth Armitage, der vom abstrahierenden Genre (Seated group listening to music, 1952) ausgehend mehr und mehr das Häßliche aufgedunsener oder abgeplatteter Körper mit verkümmerten Extremitäten in einer Art Opposition zur herkömmlichen Ästhetik hervorkehrt, und man begegnet derselben Tendenz bei dem sehr jungen, realistisch arbeitenden Ralph Brown und nicht zuletzt bei Eduardo

Paolozzi. Seine Bronzeabgüsse von Schrottfetischen zeigen jedoch bei aller Groteskheit wieder ein heiteres Gesicht, so wie ja auch die Teufel des Südfranzosen César mit ihrer ähnlichen Gestalt mehr beelzebübisch als teuflisch wirken. Den Plastikern vom Typ Paolozzi, die aus dem Abfall der Maschinenwelt neue Figuren von anti-roboterhafter Gesinnung erstehen lassen, geht es so ähnlich wie den Provokateuren der Dada-Periode: die schockierende Grimasse löst sich in erheiternder Mimik.

Da wir auf dem Kontinent die neue englische Bildhauerei nur unter dem Aspekt der Avantgarde kennen, haben sich die Antwerpener in ihrem Streben nach objektiver Darstellung bemüht, die konservativen Plastiker einer älteren Generation wie Jacob Epstein und Frank Dobson danebenzustellen. So sieht man neben den Gestaltern gegenstandsloser Bildwerke wie Robert Adams, Leslie Thornton und Barbara Hepworth auch Anhänger der figürlichen Richtung, die aus den Erfahrungen von Abstraktion und Surrealismus gelernt haben, zum Beispiel den von Henry Moores «Shelter drawings» angeregten Austin Wright, ferner F. E. McWilliam, Louise Hutchinson, Bernard Meadows, Anthony Caro, William Turnbull und John Hoskin. Sie versuchen mit großer Zähigkeit, wenn auch nicht immer erfolgreich, aus dem lähmenden Bannkreis der großen Bildhauer herauszukommen. Die belgischen Veranstalter waren überdies so fair, auch den in England lebenden Emigranten Franta Belsky, Georg Ehrlich, Uli Nimptsch und Willi Soukop eine Chance zu geben, aber sie reichen mit ihren traditionalistischen, nur hin und wieder im Thema zeitgenössisch engagierten Ausdrucksmitteln nicht an die frische Kraft der jungen Engländer heran.

Da die jeweils hervorgehobene Plastik eines bestimmten Landes ohne Massierung im ganzen Park von Middelheim verteilt wird, kommen auch die zahlenmäßig begrenzten Beiträge der anderen Nationen zur Wirkung. In Middelheim herrscht der Grundsatz, alle Skulpturen als individuelle Kunstwerke zu placieren. Es gibt also keine stilistischen oder chronologischen oder sonstigen Gruppierungen wie in den Museen, da ein solches System sich in der natürlichen Umgebung einer Parklandschaft selbst ad absurdum führen würde. Als auf sich selbst gestellte Kunstwerke müssen sich die Skulpturen in der Natur behaupten. Das ist eine strenge, wenn auch nicht immer gerechte Bewährungsprobe, auf deren Problematik ich später noch zu sprechen komme.

Wenn sich auch die Bildhauerkunst während der letzten Jahre immer mehr zu einer übernationalen gemeinsamen Sprache entwickelt hat, lassen sich beim Rundgang durch Middelheim doch noch bestimmte nationale Charakteristika beobachten. Bei den Skandinaviern überwiegt beispielsweise fast immer die konservative figurative Bildhauerei. Dänen, Norweger und Schweden beschäftigen sich hauptsächlich mit Darstellungen der menschlichen Figur; reine Abstraktionen sind Ausnahmen. Frankreich und Italien werden dagegen — von den Werken älterer Künstler im Besitz des Middelheimmuseums abgesehen — im wesentlich durch jüngere Bildhauer der neuesten abstrakten Tendenzen repräsentiert. Vornehmlich verdienen die Arbeiten von Dodeigne, Hajdu, Zadkine, Gilioli, Consagra, Fabbri und A. Pomodoro Beachtung.

Auch unter den Beiträgen der Belgier, Holländer, Jugoslawen, Österreicher, Schweizer und Deutschen treten die jungen Bildhauer am überzeugendsten hervor. Bakić und Tršar, die Amsterdamer Couzijn, Tajiri und Volten, Bertoni und Hoflehner aus Wien, die Schweizer Hans Aeschbacher, Walter Bodmer, Walter Linck und Bernhard Luginbühl, der Belgier R. D'Haese sowie die Deutschen O. H. Hajek, Guido Jendritzko, Fritz Koenig, Wilhelm Loth und Friedrich Werthmann könnten außer den vorhin genannten Künstlern als diejenigen Plastiker bezeichnet werden, die mit einer Vielfalt von Techniken und Materialien den gegenwärtigen Stand der europäischen Plastik bezeichnen.

Von dieser jüngsten Entwicklung nimmt Middelheim auch als Museum sorgfältig Notiz. Das Sammlungsprogramm hat zwar bisher noch das Gewicht auf die älteren Werke seit Rodin und Medardo Rosso gelegt, um die Grundlagen in kunsthistorischer Sicht zu festigen; es riskiert aber auch den Ankauf von Bildwerken, die noch nicht durch die Schutzzone des «historischen Abstandes» gesichert werden.

Es ist hier nicht möglich, sämtliche 127 Skulpturen einzeln zu würdigen oder auch nur die Künstler zu nennen. Aber zum Ruhme von Middelheim darf ich summarisch feststellen, daß seine Sammlung trotz kritischer Einwände gegen das eine oder andere, allzu konventionelle Werk bei weitem die beste und umfassendste für die moderne Plastik Europas ist. Das Museum Middelheim ist inzwischen in der Zahl der Bildwerke und in der Bedeutung seines Namens so gewachsen, daß es zukünftig noch höhere Qualitätsansprüche stellen und auf Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack verzichten kann.

Damit komme ich abschließend zur Kardinalfrage, ob die «Aussetzung» der Skulpturen im Freien in jedem Falle (von rein konservatorischen Rücksichten sei hier abgesehen) erstrebenswert ist. Das Prinzip ist zweifellos gut, insofern es die Bildwerke aus der unwürdigen Rolle der Lückenbüßerei in den herkömmlichen Museen befreit und ihre «Öffentlichkeit» wiederherstellt. Fraglich ist nur, ob den Bildwerken ein Naturpark so bekömmlich ist? Seien wir uns doch darüber im klaren, daß die meisten Plastiken, seien sie gegenständlich oder abstrakt, nicht für die Ausstellung in der Landschaft gemacht worden sind. Abstrakte Skulpturen halten sich sogar oft besser in der Natur, weil sie sich schärfer unterscheiden. Man kann geradezu sagen, daß ein Bildwerk sich um so besser in der Natur hält, je «abstrakter», oder besser gesagt, je «künstlicher» es ist. Die bewegten Formen eines dunkel patinierten Bronze-Aktes gehen dagegen oft vor einer unruhigen Kulisse sommerlich dichten Laubes verloren. Ihr eigentlicher Partner wäre die Architektur.

Aus diesen und anderen Gründen werden auch in Middelheim viele Skulpturen seit langem in einem Pavillon ausgestellt und so wieder vor der «freien Natur» in Schutz genommen. Diese Notwendigkeit wurde auch bei anderen Freilichtausstellungen, zum Beispiel im holländischen Sonsbeek, erfahren. Die II. documenta '59 in Kassel hat daraus die Konsequenz gezogen und fast sämtliche Skulpturen zu einem eigens errichteten Mauerwerk in Beziehung gesetzt. Die Erfahrungen dieser Ausstellungen unter freiem Himmel haben jedoch nicht nur einen negativen Sinn, denn sie weisen nachdrücklich den Bildhauern den Weg zur Architektur. Daß die nachdenklichen und klugen Väter von Middelheim auch dieses Problem erkannt haben und zu meistern versuchen, beweist ihr letztjähriges Unternehmen anläßlich der Weltausstellung, dem wir noch manche Fortsetzung wünschen: die Ausstellung «Plastik in der Stadt»!

Eduard Trier

Hinweis auf Kunstausstellungen

Deutschland

Berlin, Kupferstichkabinett: Albrecht Dürer, Kupferstiche etc. (bis Dez.).

Essen, Villa Hügel: Ausstellung 5000 Jahre Kunst in Indien (bis 30. 9.).

Frankfurt, Histor. Museum: Frankfurter Skulpturen (bis 20. 9.).

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: Frühe irische Kunst (bis 20. 9.).

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Hans Baldung Grien (bis 27. 9.).

Kassel, Friedericianum — Orangerie — Bellevedere: Documenta II. (bis 11. 10.).

Mainz, Haus am Dom: Mittelalterliche Werke aus dem Mainzer Raum (bis 27. 9.).

München, Haus der Kunst: Giacomo Manzù (bis 4. 10.).

— Städt. Galerie: Ernst Barlach (bis 4. 10.).

— Staatl. Graphische Sammlung: Aus der Bildwelt der Reformation (bis 13. 9.).

Frankreich

Metz, Musée: Albert Marquet, Gemälde, Zeichnungen (bis Sept.).

Paris, Galerie Charpentier: Chaim Soutine.

Niederlande

Amsterdam, Stedelijk Museum: 50 Jahre Aufklärung in der bildenden Kunst (bis 28. 9.).

— Rijksmuseum: Flämische Miniaturen (bis 14. 9.).

Österreich

Salzburg, Dom: Der Salzburger Dom — Symbol und Wirklichkeit (bis 30. 9.).

— Residenzgalerie: Romantik in Österreich (bis Sept.).

Schweiz

Biel, Städtische Galerie: Gedächtnisausstellung Willy Leiser (5. 9.—4. 10.).

— St. Peters-Insel: Gedächtnisausstellung Walter Laederach (13. 9.—15. 10.).

Genf, Musée de l'Athénée: André Derain (bis 6. 10.).

Jegenstorf, Schloß: Wohnkultur des alten Bern vom 17. bis 19. Jahrhundert.

Locarno, Schloß Visconti: Hans Arp, Bildhauer (bis Okt.).

Le Locle, Musée de Beaux-Arts: Peintures de Charles-Bernard Jeanneret (5.—22. 9.).

Montreux, Galerie de l'Ancien Montreux: L. Andenmatten, Latour, Roulet, Beyeler (19. 9.—8. 10.).

Thun, Thunerhof: Künstler aus Braunschweig (Malerei, Plastik, Grafik, Wandteppiche) (6. 9.—4. 10.).

Zürich, Kunsthaus: Plastiksammlung Werner Bär, Graphiksammlung Kurt Sponagel (bis 19. 9.).

— Galerie Walcheturm: Barthélemy Menn 1815—1893, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen (Mitte Sept. bis Mitte Nov.).

Engadiner Konzertwochen

Zwar sind die Engadiner Konzertwochen, die dieses Jahr zum elften Male zur Durchführung kamen, auf den Zustrom der in- und ausländischen Feriengäste angewiesen, aber die lokalen Bedingungen halten sie außerhalb des konjunkturbedingten Festival-Betriebs. Ins Leben gerufen wurden sie durch den ehemaligen Pfarrer von Silvaplana, der in der Sommersaison eine Möglichkeit sah, dem Hochtal eine eigene kleine Konzertsaison zu verschaffen und zudem einer weitern Bevölkerung die Schönheit einiger Engadiner Kirchen zum Bewußtsein zu bringen. Seither sind namentlich die auf dem weiten Feld stehende mittelalterliche Kirche von San Gian bei Celerina mit ihrer bemalten Holzdecke und den wieder freigelegten Fresken, die baulich sehr ansprechende und akustisch ausgezeichnete Kirche von Silvaplana, die Kirche von Sils-Baselgia und zeitweise die kleine Kirche von Fex, nahe der 2000-Meter-Grenze, zu beliebten musikalischen Stätten geworden. Die Leitung der Engadiner Konzertwochen, die kürzlich auf den Sekretär des Oberengadiner Kurvereins, *Arnold von Planta*, übergegangen ist, hat es bisher mit großem Geschick verstanden, die musikalischen Veranstaltungen auf die Lokalitäten abzustimmen. Für die Kirchenkonzerte kommen selbst-

verständlich nur Kammerensembles in Frage: die Kirche von San Gian eignet sich ganz besonders gut für das Quartettspiel, und so ist denn auch jedes Jahr eines der führenden Streichquartette Europas in San Gian zu Gast. Ein bis zwei Gesangsabende, zwei bis vier Klavierabende, Violin- und Violoncell-Recitals und der Anlaß eines Bläserensembles runden gewöhnlich die Programme der schwach besetzten Kammermusik ab. In den letzten Jahren sind aber auch Konzerte mit größeren Ensembles, vom Quintett an aufwärts, nicht selten geworden. Bei beiden Formen der Kammermusik ist immer auf höchste Qualität geachtet worden. Das Wiener Oktett ist ein ziemlich häufiger Gast im Engadin (es war auch diesen Sommer wieder mit zwei Konzerten vertreten); seit ihrem Bestehen gehören ferner die Festival Strings Lucerne zu den nach einem größern Publikum verlangenden Attraktionen der Konzertwochen. Die räumliche Frage ist bei dieser Art Konzerten nur teilweise gelöst. Zwar steht in Pontresina seit einigen Jahren ein architektonisch unerfreulicher, aber in Größe und Anlage idealer Gemeindesaal zur Verfügung, aber keiner der Hotelsäle von St. Moritz eignet sich im wünschbaren Maße als Konzertsaal. Es mag dies ein Hauptgrund dafür sein, daß die in den Hotels stattfindenden und eo ipso mehr auf dem gesellschaftlichen Element basierenden Konzerte an Gesamteindruck hinter den ungemein stimmungsvollen Kirchenkonzerten etwas zurückstehen. Wie dem auch sei — in den elf Jahren ihres Bestehens haben die Engadiner Konzertwochen nie ernstlich um ihre künstlerische Grundlage ringen müssen und eine sehr zahlreiche, oft maximale Zuhörerschaft findet sich jedesmal wieder dankbar zu den Veranstaltungen ein.

Eröffnet wurden die diesjährigen Konzertwochen (16. Juli bis 18. August) durch drei Konzerte des genannten Wiener Oktetts, wobei zum erstenmal der Zürcher Tonhalle-Konzertmeister Anton Fietz als Primarius dieses repräsentativen Wiener Ensembles wirkte. Zur Tradition der Engadiner Konzerte gehört es, daß das erste Konzert als halb geschlossenes, halb öffentliches Konzert in der Alpinen Mittelschule Zuoz (Lyceum Alpinum) stattfindet. — Anschließend an die Wiener gastierten zwei mindestens im Aufbau schweizerische Ensembles: das jugendliche, aus fünf Bläsern zusammengesetzte Stalder-Quintett und die Festival Strings Lucerne, die wieder unter ihrem Konzertmeister und Initianten Rudolf Baumgartner mit Konzerten im Suvrettahaus in St. Moritz und in Pontresina große Erfolge ernteten. Die St. Moritzer Konzerte bedeuten für dieses in steilem Aufstieg begriffene Ensemble den Beginn einer Saison, die sie an die Salzburger, die Luzerner und die Edinburgher Festivals führt. — Pierre Fournier, der hervorragende französische Violoncellist, präsentierte sich dieses Jahr mit einem begabten Schweizer, Urs Voegeli, als Begleiter. Hansheinz Schneeberger, der bestens eingeführte Berner Geiger, und der Basler Cembalist Eduard Müller bereiteten mit einem Bach-Abend einen der tiefsten Eindrücke der diesjährigen Anlässe. In Ursula Buckel lernte man im Engadin eine mit sehr reichhaltigen gesanglichen Mitteln ausgerüstete Sopranistin kennen und mit den beiden Konzerten von Adrian Aeschbacher (Klavier) kehrte man zu einem wohlbekannten, aber immer wieder von neuem durch seine stupende Musikalität beeindruckenden Künstler zurück. Den Abschluß der diesjährigen Konzertwochen bildeten drei Konzerte des Vegh-Quartetts, die sich in Quartette von J. Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Brahms vertieften und dank der Vitalität ihrer Darstellung einen grandiosen Ausklang sicherstellten.

Die Engadiner Konzerte wollen keine internationalen musikalischen Ereignisse sein und üben gerade darum eine angenehme und — wie der Erfolg zeigt — wesentliche Funktion im Konzertleben der Schweiz aus.

Andres Briner