

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 41 (1961-1962)  
**Heft:** 8  
  
**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:** 15.01.2026

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

## NEW YORKER THEATER 1960/61

Die Situation des einst weltberühmten und weltbedeutenden Broadway-Theaters in seinem sinkenden Glanz und steigenden Elend, charakterisiert in einem Artikel der Augustnummer durch allerlei Tatsachen, die anscheinend den Leser ebenso in Erstaunen gesetzt haben wie den Verfasser, als er sie im Laufe der letzten Jahre erfuhr, ist inzwischen eine derart brennende Angelegenheit von allgemeiner Bedeutung für das New Yorker Leben geworden, daß die «New York Times» acht ungewöhnlich lange Artikel über «Das Theater betrachtet seine Krise» veröffentlicht hat, — und zwar begannen alle acht Artikel auf der Frontseite, welche sonst der Politik oder sensationellen Tagesereignissen, sehr selten aber kulturellen Themen vorbehalten ist.

Die «New York Times» hat ihre besten Reporter und Rechercheure ausgeschickt, die auf Grund vieler Interviews, sorgfältiger Nachforschungen und gründlichen Studiums präziser Zahlen und Statistiken ihre Ergebnisse auf zahllose unanfechtbare Einzelheiten stützen. Diese Einzelheiten können selbst einen Spezialisten, der sich über fünfzig Jahre mit dem Theater, davon fünfundzwanzig Jahre speziell mit dem amerikanischen Theater beschäftigt hat, geradezu umwerfen durch den sich offenbarenden Irrsinn in der Struktur und Handhabung des heutigen Broadway-Theaters, das sich stolz als das alleinige «legitimate theatre» oder aber deutlicher auch als «commercial theatre» oder gar als «entertainment industry» bezeichnet.

Die acht Artikel behandeln das New Yorker Theater nacheinander vom Aspekt des Produzenten, des Theaterbesitzers, der Theatergewerkschaften, des Theaterautors, des Stars und Regisseurs, des Publikums und seiner allgemeinen wirtschaftlichen Bedeutung; den Schlußartikel schrieb der jetzige Chefkritiker des Blattes, Howard Taubmann. Er nennt das Broadway-Theater «a

tremendous municipal and national resource», glaubt aber wie alle Verfasser der vorangehenden Erörterungen, daß es untergehen müsse, wenn es nicht, trotz seiner scheinbar glänzenden Vielfalt, sich finanziell reformiert. Als solche Reformen schlägt er vor: Einschränkung der ungeheuerlichen Produktions- und Operationskosten, Verbilligung der Eintrittspreise, Zurückbringung des verloren gegangenen Publikums und Entwicklung neuer Zuhörerschaften, Modernisierung der veralteten Theater, Erleichterung oder Aufhebung der städtischen und staatlichen Theatersteuern, Aufgeben der Jagd nach dem «big smash hit» (dem großen Schlager, der Hunderttausende und Millionen einbringt), Ermütigung junger Talente, vor allem aber vernünftige Reduzierung der willkürlichen und übertriebenen Forderungen und Bestimmungen fast aller jener wohlorganisierten Theatergruppen von den Gewerkschaften der Bühnenarbeiter und Musiker bis zu den Ansprüchen der vereinigten Theaterbesitzer oder der Schöpfer und Hersteller von Bühnenausstattungen.

Es ist nicht möglich, den Gehalt dieser Untersuchungen, die als Ganzes ein sozial-kritisches und finanzanalytisches Meisterwerk bedeuten, kurz zusammenzufassen. Aber man wird einen Begriff von den ruinösen Mißständen bekommen, wenn man liest, daß jeder Theaterbesitzer 30% (nach einigen Wochen 25%) vom Grosso jeder einzelnen Vorstellung als Miete erhält, wobei der Produzent noch den gesamten Beleuchtungsapparat selbst zu stellen hat, oder daß ein Produzent gezwungen war, für einen besonderen Handgriff von 10 Sekunden sechs zusätzliche Bühnenarbeiter zu engagieren, wofür diese sechs Mann, eine Gesamtarbeit von anderthalb Minuten während einer ganzen Woche leistend, wöchentlich mehr als \$ 700 bezogen. Da die meisten Theater vier hochbezahlte Musiker beschäftigen müssen, auch wenn das

Stück gar keine benötigt, so mußte der Produzent des sehr erfolgreichen Schauspiels «Mr. Robert» drei Jahre lang diesen vier Musikern wöchentlich \$ 877.50 per Postcheck schicken, ohne daß sie je das Theater betraten. Ein Elektriker, der einen Scheinwerfer bedient oder auch nur einen Lichthebel drückt, darf keinen Stuhl rücken, weil diese Aktion ausschließlich ein Bühnenarbeiter ausführen muß, so daß für eine Vorstellung in der letzten Spielzeit, die gänzlich von nur zwei kabarettistischen Darstellern bestritten wurde, fünfzehn Bühnenarbeiter nötig waren. Der international populäre Pianist und Chansonnier Victor Borge, der bei immer gleicher Beleuchtung den ganzen Abend über allein auf der dekorationslosen Bühne am Flügel sitzt, rächte sich für solchen Mißbrauch, als er am Schluß jeden Abends die elf Elektriker, Zimmerleute und Bühnenarbeiter, die er nicht brauchte, aber bezahlen mußte, als seine «Mitarbeiter» auf die Bühne rief, um sich mit ihnen für den Beifall zu bedanken.

Sobald man diese kleinen Beispiele auf große Vorstellungen, also auf Musicals und dramatische «straight plays», überträgt, so kann man verstehen, wenn manche Produzenten meinen, daß durch die Anhäufung solcher aufgezwungenen unnützen und hohen «Extraausgaben sich das Theater zu Tode bluten müsse», und daß Robert Whitehead, der Präsident der «Liga der New Yorker Theater», vor dem Oberbürgermeister New Yorks erklärte, daß «jede weitere Belastung die Vernichtung des lebendigen Theaters, wie wir es kennen, vielleicht schon in der nächsten Saison, herbeiführen würde». Während dieser Artikel geschrieben wird, ist Whiteheads Voraussage für die Oper bereits eingetreten: das neben der Mailänder Scala bekannteste Opernhaus dieses Jahrhunderts, die Metropolitan Opera, New Yorks einziges Operntheater, hat die nächste Spielzeit nach langen Verhandlungen absagen müssen, insbesondere weil die Orchestermusiker 50% Erhöhung ihrer bereits recht hohen Gagen verlangten.

Einstimmig wird erklärt, daß die vergangene Spielzeit 1960/61 in künstlerischer wie finanzieller Hinsicht die schlimmste und ver-

nichtendste in der Geschichte des amerikanischen Theaters gewesen sei. Mit 47 Produktionen hat diese Spielzeit die niedrigste je erreichte Zahl von Neuaufführungen eines Jahres am Broadway gebracht. Von diesen 47 Stücken werden, so nimmt man an, nur sechs bis acht die in ihnen investierten Summen wieder einbringen, das heißt, daß 83% der Aufführungen Fehlschläge waren und damit etwa \$ 4 500 000 des investierten Geldes verloren sind. Freilich können, wie im ersten Artikel ausgeführt wurde, am Broadway auch phantastische Summen verdient werden; so hat sich in der letzten Spielzeit herausgestellt, daß an dem jetzt allenthalben aufgeführten, nun auch verfilmten herkömmlichen Stück vom asiatischen Bordellmädchen «The World of Susie Wong» das Fünfunddreißigfache des investierten Kapitals verdient wurde. Aber das, wie ebenfalls schon erwähnt, sowohl mit dem Pulitzer-Preis wie mit dem Preis der New Yorker Kritiker ausgezeichnete Schauspiel «All the Way Home» sollte, trotz anerkennendster Kritiken, nach einigen Vorstellungen wegen mangelnden Besuchs bereits abgesetzt werden, als sich, wie es dann hieß, «das Wunder der 44. Straße» ereignete (im Belasco-Theater der 44. Straße wird das Stück aufgeführt): nämlich fast alle Beteiligten reduzierten ihre Ansprüche, die Presse wies immer wieder auf das Stück hin, und so wurde es, wenn auch mühsam, viele Monate lang weitergespielt, ohne daß freilich ein Cent Gewinn dabei herauskam.

Dies beste neue amerikanische Stück der letzten Spielzeit hatte auch sonst ein merkwürdiges Schicksal: im Jahre 1955 starb fünfundvierzigjährig der wahrscheinlich bedeutendste Filmkritiker Amerikas, James Agee, und hinterließ den Roman «A Death in the Family», der 1957 erschien und für den Agee damals posthum den Pulitzerpreis als besten Roman des Jahres erhielt — wie jetzt nochmals für das beste Stück des Jahres. Tad Mosel hatte aus Agees Roman jenes zarte, beinahe ereignislose Drama geformt, in dem ein Durchschnittsvater einer kleinbürgerlichen Durchschnittsfamilie plötzlich mit seinem Auto tödlich verunglückt..., und nun werden in stiller, fast unheimlicher Weise die Wirkungen dieses Todes auf viele

Familienangehörige in mehreren Generationen, besonders aber auf seinen kleinen Sohn und seine Frau gezeigt, mit aufschlußreichen Rückbelichtungen auf das Leben dieser Familie und des Verstorbenen selbst. Das Stück ist nicht eigentlich dramatisch, aber es wirkt bewegend und erregend in seiner unaufdringlichen, doch tiefgreifenden Psychologie und Darstellung simpler Menschen. In der sehr guten Aufführung gibt es noch ein Kuriosum: eine zweiundachtzigjährige Darstellerin namens Tiffany wird als Ururgroßmutter, fast bewegungslos, fast blind und nur noch lallend im Rollstuhl auf die Szene gefahren — aber wie sie vor der schweigenden gesamten Familie nach dem kleinen Ururenkel tastet, das ist eine Bewegung, die jeder Zuschauer im Innersten fühlt. Diese Zweiundachtzigjährige hat niemals vorher als Schauspielerin auf einer Bühne gestanden; sie war viele Jahre lang Variétéartistin auf dem Rad, und während der letzten Zeit sang sie nachts auf der Straße als Bettlerin vor der Carnegie Hall nach den großen Konzerten; sie hat mehrere tausend Lieder gedichtet, die niemals gedruckt und von niemand, außer von ihr selbst, gesungen wurden.

Dies Stück wurde also aus einer Erzählung gewonnen, wie so viele amerikanische Stücke der letzten Jahre, so in dieser Spielzeit «Advise and Consent» (nach dem Bestseller Nr. 1 während vieler Monate) von Allen Drury, aufregende Enthüllungen und Intrigen aus der höchsten Politik Washingtons sensationell schildernd; oder «The Wall», nach John Herseys erschütterndem, in viele Sprachen übersetzten Roman vom heroischen Kampf der Juden des Warschauer Ghettos; oder «The Devils Advocate», nach der mysteriösen Geschichte Morris L. Wests von dem am Krebs hinsiehenden Priester, der vom Vatikan in eine süditalienische Kleinstadt geschickt wird, um herauszufinden, wie es um die Heiligkeit eines dort verstorbenen Bewohners steht. Neue amerikanische Originalstücke waren nicht sehr gut und nicht sehr erfolgreich, so Tennessee Williams «Period of Adjustment», die Schwierigkeiten des Miteinander-Auskommens zweier Ehepaare

in der ersten Zeit nach der Heirat tragikomisch darstellend; oder «Big Fish, Little Fish» von Hugh Wheeler, eine Komödie über allerlei Entwurzelte und Verlorene, die sich an einen für sie als rettenden Helfer erscheinenden Verfasser von Schulbüchern klammern; oder des in Amerika recht populären Arthur Laurents phantastische Komödie «Invitation to a March» über das sommerliche Leben in den Dünen an der Südküste von Long Island.

Harmlosere und bescheidenere Lustspiele und schnell oder sofort wieder verschwindende Stücke seien hier nicht genannt, auch nicht die Stücke, die schon im zweiten oder dritten Jahr gespielt werden und nun bereits auf den Bühnen Europas erscheinen. Der Überraschungserfolg der Spielzeit war «A Far Country», in geschickt und wirkungsvoll zurechtgestutzter Fassung Sigmund Freuds ersten, mit Psychoanalyse behandelten erfolgreichen Fall nach Briefen und Berichten schildernd. Die hier aufgezählten amerikanischen Stücke wurden fast alle mustergültig aufgeführt. Jedoch die beiden wirklich starken theatralischen Erfolge der Spielzeit waren zwei importierte Stücke: Ionescos in aller Welt gespielte Komödie gegen Konformismus und Totalitarismus «Rhinoceros» und Anouilhs «Beckett», in dem Laurence Olivier zuerst den tragischen Kanzler Beckett, später noch großartiger den englischen König spielte, eine der überlegensten und wirksamsten komödiantischen Leistungen unserer Epoche. Auch des urwüchsigen und versoffenen englischen Talents Brendan Behan grausig-lustige irische Revolutionskomödie «The Hostage» muß hier erwähnt werden, und der Dauer-Erfolg der englischen Kleinstadt-Sittenkomödie «A Taste of Honey», die Shelagh Delaney neunzehnjährig mit viel Lebendigkeit und Charakterisierungskunst schrieb.

Die Sehnsucht fast aller Produzenten ist, wie gesagt, «the big smash hit», und der ist heutzutage am Broadway eigentlich nur mit einem Musical zu erzielen. Ein solcher seit Jahren laufender Schlager ist natürlich «My Fair Lady», aber das mit großer Erwartung begleitete neue Musical der Ver-



fasser Allan Jay Lerner und Frederick Loewe, jener, mit Hilfe ihres Vaters G. B. Shaw, erfolgreichsten Bühnen-Lady, eine mittelalterliche Liebesgeschichte vom Hof König Arthurs, betitelt «Camelot» war textlich und musikalisch eine Enttäuschung, in Bühnenbild, Kostüm und Aufführung aber äußerst attraktiv. Neben manchen aus früheren Spielzeiten weiterlaufenden Musicals, unter denen wohl das angenehmste «Fiorello», die Geschichte von New Yorks populärstem und bestem Bürgermeister La Guardia, ist, gab es in dieser Spielzeit eine noch nie dagewesene Hochflut von neuen Musicals, allerdings mit mehr Versagern als in irgendeiner früheren Saison.

Jeder, der 200000 bis 500000 Dollar zusammenkratzen kann, versucht's halt mal mit einem Musical; deshalb meint ein bekannter Produzent, wenn es so weiter gehe, würde es bald nur noch Musicals am Broadway geben. Immerhin, als unerwartete Überraschung sah man eine bezaubernde musikalische Komödie über allerlei Narreteien heutiger Jugend, «Bye Bye Birdy», und einige in Buch und Musik recht derbe und nicht sehr kunstvolle, aber amüsant aufgeführte Musicals aus der amerikanischen Folklore, die langanhaltende Schlager wurden, wie «The Unsinkable Molly Brown»: jenes armselige Schankmädchen, das steinreich wird und es nun dem älteren, hochfahrenden Reichtum durch ihre Resolutheit und Gutherzigkeit ordentlich gibt, oder «Do Re Mi», eine komische Story aus dem Leben heutiger New Yorker Gauner und Racketeers, die immer die Reingefallenen sind. Am Ende der Saison gab es noch zwei große und verdiente Erfolge in Musicals: eine harmlos-freundliche Story von dem starken Iren, der aus Amerika in die altmodische irische Heimat zurückkehrt: «Donnybrook», mit dem altmodisch drolligen Tanz-Komiker Eddy Foy ... und ebenso harmlos-freundlich «Carnival» mit dem armen Waisenmädchen, das sich in einem Wanderzirkus in den unglücklichen Puppenspieler und seine Puppen verliebt; — merkwürdigerweise sind beide Musicals, in herzwärmender Aufführung, nach alten Filmen gearbeitet.

Was gibt es nun jenseits oder abseits vom Broadway für Theater, die unabhängig von den erbarmungslosen und vernichtenden Bedingungen des Broadway-Rings arbeiten? Da ist die nach außen hin so stolze, traditionelle Metropolitan-Opera, die nur etwa ein halbes Jahr lang spielt und sich, ohne städtische oder staatliche Subvention, allzusehr auf die exklusiv-konventionelle, reiche New Yorker Gesellschaft und auf altgewordene Abonnenten und Besucher stützt, und die angewiesen ist auf private Zuwendungen einzelner Gruppen, kleiner Individuen sowie auf eine große Ölgesellschaft, die zu hohen Kosten jeden Sonnabend nachmittag eine Opernvorstellung per Radio über die ganzen Vereinigten Staaten und andere Teile Amerikas sendet. Trotz glänzender Einzelkräfte und meist ausverkaufter Vorstellungen ist es jetzt wegen ständig wachsendem Defizit und wachsender Forderungen der Orchestermusiker zur Katastrophe der Schließung gekommen. Freilich hört für die «Met» die Opernmusik mit Richard Strauß auf; bei einer Strawinsky-Oper liefen die Besucher von Akt zu Akt in Scharen hinaus, und es war für die Met-Leute kürzlich eine unerwartetes und erschreckendes Ereignis, als die endlich gegebene Büchner-Berg-Oper «Wozzek» ein großer Erfolg wurde. Man war so überzeugt vom bevorstehenden Mißerfolg gewesen, daß man die für «Wozzek» nötigen Sänger nur für einige Vorstellungen, für das folgende Jahr aber gar nicht engagiert hatte. Die Stadt New York und die Bundesregierung kann sich die Kulturschande nicht leisten, daß das einzige Opernhaus New Yorks für dauernd geschlossen bleibt.

Denn die Stadt New York unterstützt bereits indirekt das «City Center», ein früheres riesiges Vergnügungslokal, in der Nähe der Metropolitan Opera, zu einem weiträumigen Theater mit schlechter Akustik umgebaut. Dies Theater überläßt die Stadt für umsonst zweimal im Jahr für sechs Wochen der besten und fortschrittlichsten amerikanischen Tanzgruppe: dem New-York-City-Ballett, geleitet von dem genialen Choreographen Balanchine. Aber

sie läßt dort auch in soliden professionellen Vorstellungen zweimal im Jahre je drei ältere Musicals aufführen, und bis vor kurzem gab es dort sogar jährlich im Repertoire eine Opernreihe, die weit zeitgemäßer als das Metro-Repertoire war. Das Ganze ist teils städtisch organisiert und gestützt, aber auch durch sonstige Spenden gefördert. Und vor allem: die Eintrittspreise sind sehr niedrig, etwa ein Drittel der Broadway-Preise.

Vor einigen Jahren begannen, zu ähnlich niedrigen Preisen, zwei Idealisten des Theaters in einem alten, einst jiddischen Theater der 2. Avenue, der sogenannten Lower East Side, das sie Phoenix-Theater nannten, gute Stücke zu spielen, durchschnittlich jeden Monat ein anderes. Dies Theater war zwar kein Geschäft, wurde aber gerade in jener Gegend ein solcher Bildungsfaktor, daß es einen großen Abonnentenstamm entwickelte und jetzt Zuschüsse von den großen Erziehungs-Foundations erhält. Am Ende einer nicht allzu erfolgreichen Spielzeit hatte dies Phoenix-Theater einen Schlager, den es monatelang spielte: «Hamlet.»

Und schließlich gibt es ein Theater, das überhaupt umsonst spielt, nur Shakespeare, und zwar in ganz vorzüglichen, sehr lebendigen Vorstellungen. Der Mann, der mit ungeheurer Zähigkeit und geradezu wilder Energie dies «Summer Festival» im Central-Park schuf, heißt Joseph Papp. Niemand

weiß, wie er in den ersten Jahren diese Gratis-Vorstellungen unter freiem Himmel nachts im Herzen New Yorks zusammenbrachte, spielend vor Leuten, die von der Straße herbeikamen, und allabendlich vor Tausenden von Teenagern, die staunend sahen, daß Shakespeare-Theater ebenso spannend und lustig sein kann wie Wildwestgeschichten und Comic Strips. Jetzt erhält er Unterstützung von der Stadt, von Organisationen und Gönnern, so daß es beinahe zum guten Ton oder zur guten Sitte für Theaterfreunde gehört, in den heißen Sommermonaten Papps schwungvoll-farbige Shakespearevorstellungen im Central-Park sich anzusehen.

Der «Broadway» weiß, daß diese Theater viel Publikum und besonders jugendliches Publikum vom «legitimate theatre» abgezogen haben; der «Broadway» weiß aber auch, daß sein größter und erfolgreichster Konkurrent die Dutzende von sogenannten «Off-Broadway-Theaters» sind. Das «Off-Broadway-Theater» ist in den letzten fünf Jahren zu einem so wichtigen Faktor im Theaterleben geworden, seine Struktur, sein Repertoire, seine Schauspieler, sein Publikum sind so völlig verschieden vom Broadway-Theater, daß die Darstellung und Analyse dieser neuesten und wirkungsvollsten Art von New Yorker Theater in einem dritten Artikel folgen soll.

*Kurt Pinthus*

## KEIN SCHATTEN ÜBER DEN BERLINER FESTWOCHEN 1961

*Die «Deutsche Oper Berlin» eingeweiht*

Die Ruhe und Selbstverständlichkeit, in der sich die Berliner Festwochen 1961 abgewickelt haben, zählten zum eindrucklichsten der Tage vom 24. September bis zum 10. Oktober. Nicht als ob die Bewohner der seit langem am meisten genannte Stadt sich über die Schwere der Zeit einfach hinweghoben. Sie nehmen Anteil am Schicksal derer, die mit immer neuen Schikanen von ihnen ferngehalten, mit immer höheren Mauern und brei-

teren Todesstreifen von ihnen getrennt werden. Ihre eigenen Kreise dagegen lassen sie sich nicht stören.

Der Ernst der Lage wurde einem am deutlichsten beim Festakt zur Eröffnung der «Deutschen Oper Berlin» bewußt, an dem neben zahlreichen anderen Honoratioren der Bundespräsident teilnahm. Es wurde Heinrich Lübke hoch angerechnet, daß er Westberlin seit dem 13. August bereits zum zweiten Male

aufgesucht und zugleich versprochen hat, bei nächster Gelegenheit wiederzukommen. Er nahm bei seiner in der Mitte der vormittäglichen Feier vom 24. September stehenden Ansprache selbstredend die Gelegenheit wahr, nicht nur von den Künsten, sondern auch vom Ernst des Augenblicks zu sprechen. In einer noch kraftvolleren Art tat gleiches der Regierende Bürgermeister Willy Brandt. Im weiteren wurden der scheidende Intendant, Carl Ebert, wie sein Nachfolger Gustav Rudolf Sellner geehrt; das «Engelkonzert» aus der Oper «Mathis der Maler» von Paul Hindemith und die «Leonoren-Ouvertüre III» von Ludwig van Beethoven waren der würdige musikalische Schmuck der Matinee.

Am Abend des gleichen Tages hatte das neue Haus seine erste Bewährungsprobe zu bestehen, und es bestand sie mit Auszeichnung. Die rund 28 Millionen DM, die darin investiert sind, darf man angesichts des Erreichten nicht als übersetzt bezeichnen. Die «Deutsche Oper Berlin», so getauft, als noch niemand an einen 13. August dachte, steht auf dem Boden der alten, im Kriege weitgehend zerstörten Charlottenburger Oper. Sie benützte einen Teil ihrer Fundamente, ist aber als ein völliger Neubau anzusprechen. Eine umstrittene Edelstahlplastik von Hans Uhlmann akzentuiert die breite Hauptfront an der Bismarckstraße, von der aus man durch verhältnismäßig niedrige Türen direkt zu den Garderoben gelangt. Bequeme Treppen führen zu den ebenfalls mit ausgesuchten modernen Kunstwerken maßvoll geschmückten, gewaltigen Foyers sowie zum Parkett und den beiden Rängen. Die Großzügigkeit und die Einfachheit beglücken gleichermaßen; man verspürt allenthalben, daß Architekt Fritz Bornemann die Belebung der Räume durch den Menschen, die Besucher also, vor Augen gehabt hat. Die gleichen Tugenden, großzügig und einfach, finden auf und hinter der Bühne ihre Fortsetzung. Zwei Seitenbühnen, eine Hinterbühne, als weitere Hilfe die Drehbühne, erleichtern die Vorbereitungen und stehen in unmittelbarer Verbindung mit den Handwerkersälen und Magazinen. Weder fehlt die in den Ausmaßen der Hauptbühne entsprechende Probebühne, noch fehlen die Ballett-Trainingssäle, noch die

Übungssäle für das Orchester und den Chor, und selbstverständlich stehen den Solisten schmucke Garderoben zur Verfügung.

Von alledem merkt der normale Besucher wenig oder nichts; für ihn ist die Hauptsache, daß er in einem warmgetönten Raum auf einem bequemen Sessel sitzt, gut sieht und gut hört. Für all dies ist ebenfalls vorbildlich gesorgt, wobei die Lösung der akustischen Probleme als eine Sonderleistung anzusprechen ist. 1900 Plätze faßt der stattliche, doch nicht überdimensionierte Zuschauerraum, verteilt auf das Parkett, die beiden Ränge und einige wenige Seitenlogen.

An der Ausgestaltung dieser geglückten Gebäulichkeit hatte Intendant Carl Ebert beträchtlichen Anteil. Jahrelang sah er sich genötigt, in der Städtischen Oper an der Kantstraße unter einengenden Verhältnissen gutes Niveau anzustreben. Da war es denn gegeben, dem nunmehr Ausscheidenden die allerfrüheste Inszenierung im neuen Heim anzuvertrauen. Ebert, der auch fernerhin zugezogen und außerdem an der Technischen Hochschule lesen wird, hat sich dazu sehr bewußt W. A. Mozarts anspruchsvollen *Don Giovanni* ausgesucht, die Wiedergabe in italienischer Sprache leider nicht gewagt, im übrigen aber eine prachtvolle Vermittlung zustande gebracht. Der einfallsreiche Bühnenbildner Georges Wakhevitch hat ihm den barocken Rahmen gestaltet, in dem sich Dietrich Fischer-Dieskau als Don Giovanni und Walter Berry als Leporello am ungezwungensten bewegten. Fast etwas zu unruhig, doch ungemein differenziert, hat Ferenc Fricsay die Musik gedeutet.

Über Verdis *Aida* in der Regie von Wieland Wagner, die Sensation gemacht hat, kann ich leider nicht mitreden, guten Gewissens dagegen die erste Novität im neuen Hause als eine Bereicherung des zeitgenössischen Opernschaffens bezeichnen. Auch das spricht für die Stadt, daß sie einen ihrer begabten Söhne beauftragt hat, zur Operneröffnung ein neues Werk zu schaffen. Giselher Klebe, Mitte der Dreißig stehend, hat vor einiger Zeit Aufsehen erregt mit der in reiner Zwölftontechnik gehaltenen Oper *Die Räuber* nach Schillers Tragödie. Er verwendet noch immer die serielle Schreibweise, doch

nicht ausschließlich; im Gegenteil fällt auf, wie er eine zeitgemäße Melodik anstrebt und nicht davor zurückschreckt, die Einzelstimmen zu kompakten Ensembles zusammenzuführen. Sein stark und reich besetztes Orchester verwendet er lediglich zu dramatischen Höhepunkten als Ganzes; ansonst teilt er es meist in charakterisierender Weise auf. *Alkmene*, nach Heinrich von Kleists «Amphitryon» vom Komponisten selber sinngemäß librettiert, ist eine gehaltvolle und wertvolle, freilich zugleich eine aufführungstechnisch anspruchsvolle Oper geworden. An ihr hat sich Intendant Gustav Rudolf Sellner, den in Darmstadt vor allem das Schauspiel beschäftigte, als Inszenator vortrefflich bewährt. Wilhelm Reinking stellte ihm das luftige Bühnenbild, und bei Heinrich Hollreiser lag die schwierige Musikgestaltung in besten Händen.

Daß selbst erfahrene Organisatoren irren können, hat das Gastspiel der von weit her gerufenen Santa Fé Opera, New Mexico, USA, offenkundig werden lassen. Wäre das zweite Stück nicht von Igor Strawinsky persönlich auf faszinierende Art dirigiert worden, man hätte von einem verlorenen Abend reden müssen. Denn weder das lateinisch gesungene Opern-Oratorium *Ödipus Rex* (nach Jean Cocteau), noch das französisch gesprochene Melodrama *Persephone* (nach André Gide) vermochte in der szenischen Verwirklichung zu gefallen. Daran trug die Dürftigkeit der Städtischen Oper nur zum kleinen Teil die Schuld; sie heißt jetzt wie einst «Theater des Westens» und soll künftighin der Operette und dem Musical dienen.

Heutigentags ein historisches Schauspiel zu wagen, ist beinahe verwegen. Dem Engländer Robert Bolt ist es in *Thomas More* dennoch geglückt, starken Anteil am Schicksal des Lordkanzlers zur Zeit der aufkommenden Reformation zu wecken. Man sieht Sir Thomas auf der Höhe seiner Macht, die er keinen Augenblick mißbraucht; erlebt ihn inmitten der Familie, die ihn umhegt; erleidet mit ihm sein Unvermögen, vom alten Glauben, von der eigenen Überzeugung zu lassen und begreift, daß ihn selbst das Schaffot nicht abzuschrecken vermag. Um uns das Geschehen von einst näher zu bringen, hat

Bolt den wandelbaren «Gemeinen Mann» als ständigen Begleiter der Hauptgestalten geschaffen, wobei das Beiwort doppeldeutig aufzufassen ist. Der von Gastspielen in der Schweiz bekannte Max Mairich hat ihn gegeben als die auffallendste Gestalt neben dem fast immer die Szene beherrschenden Kurt Meisel in der Titelpartie. Meisel hat überdies bei dem Gastspiel des Bayrischen Staatsschauspiels München das Ensemble zu einer herrlich gerundeten Gesamtleistung geführt.

Zu den hervorstechenden Erscheinungen der Berliner Festspieltage hat die Uraufführung der dritten Fassung von Max Frischs Moritat in elf Bildern *Graf Öderland* im Schillertheater gehört. Hans Lietzau hat sie mit Vehemenz, echt «moritatisch», inszeniert, und wenn er zwar nicht jede der zahlreichen Gestalten gültig zu besetzen vermochte, so doch die große Mehrzahl. Was für den Erfolg fast entscheidend blieb: Ernst Schröder wußte den Staatsanwalt überzeugend zu verkörpern. Max Frisch selber aber schrieb vor der Aufführung: «Graf Öderland in Berlin? Wissend wie alle, wie es heute in Berlin aussieht, habe ich das Stück nochmals gelesen — daraufhin... Ich weiß nicht, wie es sich ausnehmen muß vor einer Aktualität, die nicht gemeint ist. Parallelen zur Tageswirklichkeit und widersinnige Torsionen, beides sehe ich wohl. Beides ist nicht gemeint, wie gesagt, nicht in diesem direkten Sinn, der sich unwillkürlich, aber niemand zum Nutzen, einstellen wird, mindestens stellenweise.» Er stellte sich gleichwohl ein, dieser «Sinn», und bestimmt nicht zum Schaden des Autors.

Die Berliner Festwochen gehen nicht bloß in Theatern vor sich. Es gibt Konzerte in Fülle, auch literarische Veranstaltungen und manch anderes dazu. Doch stehen die Bühnen im Mittelpunkt, und da in diesem Jahr der besonderen Prägung das Außergewöhnliche der Einweihung eines neuen Opernhauses geschah, da zudem Wichtigstes in eben diesem Hause und in andern Häusern sich ereignete, war es wohl berechtigt, im Bericht der Dramatik den Vorzug zu geben.

Hans Ebinger



## MANTEGNA UND CRIVELLI

### *Zwei oberitalienische Quattrocento-Ausstellungen in Mantua und Venedig*

Die «Mostra Mantegna» in der Gonzaga-Residenz zu Mantua war vom ersten Tage an nicht nur eine Kunstaussstellung, vielmehr ein nationales Wallfahrtsziel, das in wenigen Wochen über hunderttausend Besucher anzog. Italien entdeckte seinen Mantegna, wie es vor zehn Jahren seinen Caravaggio entdeckt hat. Und es geriet dabei zugleich ins Staunen über die Stadt Mantua, die verkannt neben den großen Verkehrsadern liegt — die «rauhe», wie Dante sie nennt; die große, robuste Provinzstadt mit der kleinen, toten Wunderstadt der Gonzaga inmitten. Eine Mantegna-Ausstellung war längst fällig. Wer hätte sich rühmen dürfen, ihn zu kennen, dessen Werke in alle Welt zerstreut sind? Wer hätte behaupten dürfen, seine Größe und seine Leistung im Quattrocento zu ermessen? Mantegna (1431 bis 1506) steht ja in diesem Jahrhundert der Frührenaissance als ein erbitterter Einzelgänger, abseits der Zentren Florenz und Venedig, schon nicht mehr der ersten großen Generation der «patres» und Gesetzstifter angehörend, ganz und gar seinem eigenen Ziele hingegeben: den heroischen, dramatisch hochgespannten Menschen zu schaffen.

Ist aber heute das «Musée imaginaire» Mantegnas noch herzustellen? Man vergegenwärtige sich, was die Zeit zerstört hat: das Hauptwerk der Frühzeit, die Fresken der Ovetarikapelle in der Eremitanikirche zu Padua, die am 11. März 1944 einem Bombentreffer zum Opfer gefallen sind; die Wandmalereien in der Palastkapelle zu Mantua und in den Schlössern der Gonzaga; die päpstliche Kapelle im Belvedere, ausgemalt für Innozenz VIII.; zahlreiche Altarbilder und Porträts; von den graphischen Blättern nicht zu reden. Aus der Ovetarikapelle beschaffte die Ausstellungsleitung wenigstens einzelne Proben wiederhergestellter Fragmente — übrigens Virtuosenstücke italienischer Restaurierungskunst in beinahe hoffnungsloser Lage — und die zeitgenössischen kleinformatigen Kopien aus dem Musée Jacquemart-André in Paris; ferner dienten Photomonta-

gen als Ersatz. Eine kapitale Schöpfung aus der Spätzeit Mantegnas, der «Triumph Cäsars» (Hampton Court), durfte wegen prekärer Erhaltung die Reise nicht antreten; man bekam an seiner Stelle eine — freilich dumpfe — Serie von mantuanischen Kopien aus dem 17. Jahrhundert und Großphotographien nach den Originalen zu sehen. Aus Frankreich fehlten die beiden in Tours aufbewahrten, kostbaren Predellenszenen des S.-Zeno-Altars und der große Sebastian des Louvre. Auch mochten sich die meisten amerikanischen Sammlungen von ihren Mantegnas nicht trennen, und das British Museum, das die größte Kollektion von Mantegna-Graphik besitzt, darf seine Schätze nicht ausleihen. Sonst aber war wirklich alles zur Stelle, was man sich erträumen durfte, aus Berlin und Wien, aus Paris und London, aus Mailand und Madrid, versammelt zu einer Schatzkammer von fast sechzig eigenhändigen Werken — eine einmalige Gelegenheit in unserer Generation.

Giovanni Paccagnini, der junge Sopraintendente Mantuas, dem man übrigens die beispielhafte Neueinrichtung des Museo Nazionale in Pisa verdankt, präsentierte seine Schützlinge als einen wahren «Höhenweg» im Obergeschoß der Reggia, dem Versailles der Renaissance, mit der berühmten «Camera degli Sposi» als Wendeplatz, durchweg in lockerer, chronologischer Ordnung und ohne jede ausstellerische Selbstgefälligkeit, als wären die Bilder der alte Schmuck der Säle. So fand sich der Besucher sozusagen von den Gonzaga zu Gast geladen: festlich gestimmt unter der Pracht manieristischer Gewölbe und immer wieder beglückt von den Ausblicken über die mantuanischen Seen, wie Mantegna selbst sie auf dem Madrider Marientod gemalt hat.

Der Einsatz Mantegnas um 1448 ist kunstgeschichtlich ein atemraubendes Schauspiel. Noch minderjährig — und deshalb außerstande, den Vertrag für die Ovetarikapelle selbst zu unterzeichnen — zieht er die Fahne der Renaissance hoch, als ein Manifest



gegen die märchenhafte Phantastik und Linienseligkeit oberitalienischer Spätgotik. Die moderne italienische Ästhetik, im Gefolge Benedetto Croces, liebt solche Helden «aus dem Nichts» — im Gegensatz zur deutschen Entwicklungslehre, die für jede Stufe noch eine Vorstufe zu finden trachtet —, und sie wurde übrigens in diesen Tagen selbst von der Entdeckung des «frühesten Renaissancegemäldes», von Masaccio, 1422, in Cascia (Valdarno), nicht ins Unrecht versetzt. Wie wenig Mantegnas Beginn mit Anlehnung, Suche und Experiment zu tun hat, zeigte der erste, hochgemute Saal der Ausstellung mit den Frühwerken, dominiert vom Hochaltar von S. Zeno aus Verona. Paccagnini bat im Erdgeschoß auch den Lehrer und die Mitschüler herbei. Der Vergleich zeigte, daß Squarcione, der vielumstrittene paduanische Lehrmeister, und die Muranesen als Bildungsmächte ausscheiden und Mantegna vielmehr von den um 1442 nach Padua und Venedig berufenen großen Florentinern Donatello, Castagno und möglicherweise Uccello beeindruckt wurde, indessen kaum lernend, sondern von ihnen zu sich selbst ermuntert.

Umgekehrt fragte die Ausstellung auch nach den Wirkungen Mantegnas und widmete diesem zweiten historischen Problem fast das gesamte Erdgeschoß. Trotz allem Aufgebot waren die Antworten flau und unergiebig, abgesehen natürlich von dem tiefen Eindruck, der in dem jugendlichen Schaffen seines großen venezianischen Zeitgenossen und Schwagers Giovanni Bellini immer aufgefallen ist. Diese bedeutende Spur war mit zwei Frühwerken Bellinis aus dem Museo Correr in Venedig markiert, vielleicht allzu summarisch. Was Mitläufer und Nachahmer hinterlassen haben, ergibt eher die Geschichte der Mantegna-Mißverständnisse und -Karikaturen als die einer echten Nachfolge. Daß eine solche zunächst ausbleibt, läßt sich aus dem Eigenwillen, ja der Unzeitgemäßheit Mantegnas am Ausgang des Jahrhunderts leicht erklären; die Malerei der Terra ferma gerät dannzumal mehr und mehr in den Bann der großen Koloristen Venedigs. Noch ist Mantegnas weiterer Nachruhm kaum erwogen; dies hätte auch nicht zum Programm der Ausstellung gehören können.

Es ist indessen denkwürdig, daß die Hauptstationen nicht in seiner Nähe, sondern bei Pacher, Holbein, Correggio, ja Dürer, Rubens und, wie man neuerdings erkannt hat, bei Rembrandt und Poussin liegen.

Zu den fachlich kritischen Fragen, nach dem Bereich der Eigenhändigkeit und der Chronologie, äußert sich der Katalog, der künftig das Grundbuch der Mantegna-Forschung sein wird, mit aller Sorgfalt, ohne sie jedoch, wie es allzu oft geschieht, zu seinem einzigen Anliegen zu machen. Von den zahlreichen ungewissen Madonnenbildern, die da und dort Mantegna zugeschrieben werden, waren nur ein halbes Dutzend zugelassen, und man fand sie mit allen nötigen Vorbehalten versehen. Ähnliches gilt für die Bildnisse; wir möchten auch das an sich entzückende, aber einer älteren Porträtformel und Malweise verpflichtete Profilbildnis des jungen Kardinals Francesco Gonzago (Neapel) ausschließen. Die Vereinigung der reliefartigen Grisailen mit Darstellungen aus dem Alten Testament brachte endlich einige Klarheit in diese strittige, spät entstandene Werkgruppe: es dürfte sich um einen Zyklus handeln, gewiß von Mantegnas eigener Erfindung, jedoch unter Beteiligung von Gehilfen ausgeführt. Auch das sogenannte «Triptychon» der Uffizien mit der Anbetung der Könige, der Himmelfahrt und der Darbringung im Tempel wird glaubhafter, wenn man es als Torso einer größeren Serie aus der Mantuaner Schloßkapelle sieht; ihr könnte dann auch, zuletzt geschaffen, der Marien Tod des Prado mit der berückend gemalten, Corothaften Seelandschaft angehört haben. Zur Graphik, einem kaum zu überschätzenden Arbeitsfeld Mantegnas, werden die Spezialisten das Wort haben. Auffällig war hier die Tendenz, eine Reihe hervorragender Zeichnungen näher an Giovanni Bellini zu rücken. Was die Chronologie angeht, sind die Meilensteine mit der Ovetarikapelle, den frühen Altarwerken, der «Camera picta» (wie die sogenannte «Camera degli Sposi» richtigerweise heißt), dem «Triumph Cäsars», dem «Studiolo» der Isabella d'Este und späten Sakralbildern fixiert. Dazwischen lassen sich die kleinen Madonnen und einzelne Heiligtäfelchen nach wie vor nicht zweifelsfrei ein-

reihen; die Diskussion hierüber wird wohl auch jetzt nicht zum Abschluß kommen. Freundlicherweise sind Vergleiche dieser Art in Italien dadurch erleichtert, daß die Bilder ausnahmslos im bestmöglichen Restaurierungsstand erscheinen.

Eine glückliche, ja aufsehererregende Überraschung steuerte die Mantuaner Denkmalpflege bei. Sie vermochte das strapazierte Oeuvre Mantegnas gleich um mehrere neu aufgefundene Werke zu bereichern. An der Fassade von S. Andrea, dem kühnen und folgenreichen Kirchenbau L. B. Albertis, wurden vor wenigen Wochen die arg verdorbenen Tondo-Fresken abgenommen. Sie erweisen sich, mindestens in der Anlage, als Schöpfungen Mantegnas, datiert auf das Jahr 1488. Vor allem wird man die Auferstehung Christi im Oeuvre willkommen heißen; von ihr ist nicht nur die Freskofassung, sondern auch die packend prägnante Vorzeichnung erhalten. Dem Kenner öffnet sich hier nebenbei ein genauer Einblick in die Schaffensweise des Wandmalers: er bedient sich sowohl der «sinopia» (Vorzeichnung auf dem Freskogrund) als auch des Kartons (mit dem «spolvero») und steht auch insofern an einer Zeitenwende der Monumentalmalerei. Eine «Uraufführung» unverhoffter Art bescherte der Plastikraum im Erdgeschoß mit fünf Terrakottastatuen, die neulich von der Fassade eines Quattrocentohauses in Mantua heruntergeholt und restauriert worden sind. Paccagnini erklärt sie, gewiß mit Recht, als eigenhändige Arbeiten Mantegnas und vermutet in ihnen die Modelle für die Arca di S. Anselmo, die der Herzog Ludovico Gonzaga vergeblich bei Donatello in Auftrag gab. Ihre Übereinstimmung mit den sehnigen, knapp umrissenen Gestalten der Ovetari-Fresken ist augenfällig. Die Verkündigungsmaria — scharf hinübergeneigt, halb zweiflerisch, halb hingegeben — hat als Typus und als Formprägung nicht ihresgleichen. Durch diesen Fund verändert sich das Bild der oberitalienischen Quattrocento-Plastik. Dem Donatello der Paduaner Zeit erwächst ein Partner, und Kühnheiten, wie sie um 1460 in der Certosa von Pavia oder durch den Veronesen A. Rizzo möglich wurden, finden nun leichter eine Erklärung. Da-

mit nicht genug: neben dem Plastiker tritt auch der Architekt Mantegna faßlicher in Erscheinung. Der Hofmaler der Gonzaga muß erheblich mehr als ein Maler, nämlich ein wahrer «uomo universale» gewesen sein, nebenbei auch Archäologe, Dekorator, Regisseur der gesamten Hofhaltung. In einer Eingangshalle der Reggia wurden eben Architekturfresken freigelegt, die vom Geiste Mantegnas sind. Die Reinheit ihrer Frührenaissanceformen und die lichte Farbigkeit erinnern daran, daß der Maler gleichzeitig mit L. B. Alberti von den Gonzaga gerufen wurde, zweifellos um dem Fürstenkongreß von 1459 ein Mantua von schönstem Glanze darzubieten. Von andern architektonischen Arbeiten Mantegnas weiß man seit langer Zeit. So fügte es sich, daß die Ausstellungstadt mit größerem Recht als zuvor auf die Signatur in der «Camera picta» weisen durfte: «suus Andreas Mantinia».

Wie aber definiert sich nun die Kunst Mantegnas? Worin, vor allem, liegt die Einzigartigkeit seines Menschenbildes, worin die Schärfe seines Raumsinns? Auf welche Weise lebt die Antike in ihm auf? Wie steht seine Renaissance zur Renaissance Paduas, Venedigs, Ferraras, wie zu jener von Florenz? Welchen Weg legt er zurück, vom oberitalienischen «Gotico internazionale» bis zur Schwelle Raffaels und Tizians? Solche Grundfragen sind durch die Mantuaner Ausstellung auf neuer Ebene aufgeworfen. Im Rahmen eines Kurzberichtes kann auf sie nicht eingegangen werden.

\*

Aus derselben paduanischen Schule wie Mantegna ist der Venezianer Carlo Crivelli (etwa 1430 bis etwa 1495) hervorgegangen. Ihn beehrte Venedig mit der diesjährigen repräsentativen Klassikerschau im Dogenpalast. Gleicher Ausgangspunkt — indessen welcher anderer Lauf, welche andere Ankunft! Neben Mantegna, der die großen Aufgaben seiner Epoche bewältigt, muß Crivelli als feiner und perfektionstüchtiger, aber beschränkter und überforderter Kleinmeister erscheinen. Zu viel der Ehre, in einer Ausstellungsreihe, die mit Tizian und Tintoretto begonnen und seither die europäische Ranghöhe nie verlas-

sen hat! In einer gelegentlichen Schau der kleineren venezianischen Quattrocento-Meister wäre Crivelli mit zwei Dutzend Tafeln angemessen und achtbar aufgetreten — nun wurde in einer Vielzahl von Prunksälen sein Weg in die Manier und die Erstarrung demonstriert. Über die «Crivelleschi» gar — provinzielle Handwerker, mit den wenigen Ausnahmen der Boccati und Gerolamo di Giovanni — sei der Mantel des Schweigens gebreitet. Zum Glück hat Venedig für seine künftigen Veranstaltungen noch viele höherfliegende Pfeile im Köcher.

Wie Lorenzo Lotto ist Crivelli, der zeit- und lebens als «venetus» signiert, Venezianer nur seiner Herkunft nach. Ein Liebesskandal zwang ihn in jungen Jahren, die «Serenissima» und damit die venezianische Entwicklung im Zeichen der Bellini zu verlassen. Sein Wirken in der Provinz der Marken — in Fermo, Ascoli, Camerino, für bescheidene Kirchen und Klöster — kommt auch künstlerisch und kunstgeschichtlich einer Verbannung gleich; es endet in einer Sackgasse. Immerhin, in den Marken reichen Venedig, Umbrien und die Toskana einander die Hände. Aber Crivellis Begegnungen mit den Muranesen, mit Ferrara, mit Piero della Francesca, Fra Filippo und den Sienesen dringen nicht unter die glatte Oberfläche seines Gestaltens. Aus äußeren wie aus inneren Gründen hält er am spätgotischen Typus des Polyptychons, am zeit- und raumlos starrenden Goldgrund und an einer abstrakten Linieneleganz fest, während ihm auch die Stereometrie und die Farbenhelle der Frührenaissance vertraut sind. In diesem Zwiespalt verfällt er dem Kult der Preziosität. (Es ist kein Zufall, daß das England des «fin de siècle» unter den Crivelli-Käufern an erster Stelle steht.) Seine Madonnen und Heiligen sind blutleer, kostbar wie Opal, in überreichen, scharfknittrigen Brokaten erstickt,

mit Girlanden verhängt — raffinierte Artefakte ohnegleichen. Crivelli ist eine Art von Midas: ihm erstarrt, was immer er berührt, zu «Gold». Realistische Beobachtung wird zur Surrealität geschliffen; er leidet an Naturferne; seine Anmut ist parfümiert und onduiert; sein Pathos grimassiert. Kunstgewerbliche Prunksucht gewinnt ein magisches Eigenleben; alles und jedes wird in einen goldgewirkten «Gobelin» verhext. In seinen Bildinhalten überschreitet Crivelli kaum je den engen Kreis des Madonnenbildes mit Heiligen und der Pietà; Wiederholung und Schematismus sind auch hier die Folge. Am lebenswürdigsten erscheint er im kleinen Format, in den Madonnen von Macerata, Bergamo, Ancona, im Franziskus von Mailand (Poldi-Pezzoli). Wo er ikonische Frontalität und Flächigkeit ernst nimmt, kann sich echte Monumentalität einstellen; so in der bekannten «Madonna della candeletta» der Brera. Seine Stofflichkeitsmanie tut der «natura morta» am wenigsten Gewalt an; er wäre, hätte dies in den Möglichkeiten seines Jahrhunderts gelegen, ein exquisiter Stillebenmaler geworden.

\*

Venedig besitzt seit einigen Jahren ein beneidenswertes Instrument, seine Ausstellungen sogleich wissenschaftlich auszuwerten: die kulturhistorischen Institute der Fondazione Cini in S. Giorgio Maggiore. Wie bei Gelegenheit der Barockausstellung 1959, wurden nun die kompetentesten Kenner des «Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano» aus aller Welt zu Vorträgen, Seminaren und Besichtigungen gebeten. Die Ergebnisse, die auch die Mantuaner Ausstellung betreffen, sollen in einem eigenen Band innerhalb der verheißungsvoll begonnenen Reihe publiziert werden.

*Emil Maurer*

## KUNST UND KULTUR DER HETHITER

### *Zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich*

Als *Hattušili* etwa im Jahre 1275 v. Chr. seinen Neffen und rechtmäßigen Inhaber der hethitischen Großkönigswürde absetzte und selbst die Herrschaft übernahm, wagte er auch nach seinem gelungenen Staatsstreich nicht, mit dem früheren Throninhaber einfach kurzen Prozeß zu machen, sondern *Urhi-Tešub* — dies der Name des Entthronten — wurde nach der Provinz Nuhašše in Nordsyrien geschickt, um dort ein paar Städte zu verwalten. Erst als *Urhi-Tešub* von dort aus einen heimlichen Fluchtversuch nach Babylon machte, verbannte ihn sein Onkel *Hattušili* auf eine Mittelmeerinsel, vermutlich nach Zypern. Mit welchen staatspolitischen Erwägungen auch immer *Hattušili* sein verfassungswidriges Vorgehen begründen mochte — eines tat er nicht: er vergriff sich nicht am Leben seines politischen Gegners.

Damit fassen wir einen kennzeichnenden Zug der Hethiter: ihre — für den Alten Orient nicht selbstverständliche — Achtung vor dem menschlichen Leben. Dazu gehört, daß die hethitischen Urkunden nichts von Grausamkeiten, Folterungen und Verstümmelungen erwähnen, womit die Kriegsberichte der Assyrier gerne so prahlerisch auftrumpfen. Und dementsprechend ist im hethitischen Recht die Todesstrafe nur sehr selten; ebenso fehlen ausgesprochen entehrende Strafen. Wichtiger als Rache und Vergeltung am Verbrecher ist die Hilfe und Wiedergutmachung für den Geschädigten oder dessen Familie. Und dieses Prinzip, den nächsten gelten und leben zu lassen, sogar den Verbrecher und Gegner, dieses Prinzip finden wir auf verschiedenen Gebieten des hethitischen Lebens wieder. So ist der Großkönig keine göttliche Persönlichkeit wie der ägyptische Pharao, sondern einfach der vom Adel kontrollierte Führer in Krieg und Frieden. Das Reich ist föderalistisch-feudalistisch aufgebaut mit einem fast mittelalterlich anmutenden Vasallen- und Lehenssystem, in das auch ein besiegtter Gegner aufgenommen werden konnte. Eine Vielfalt von Volks-

stämmen, Sprachen, lokalen Handwerkstraditionen und religiösen Vorstellungen erfreute sich einer ausgesprochen loyalen und toleranten Einstellung seitens der herrschenden Kreise mit der Folge, daß es nie zu einer ausgesprochenen Reichs-Einheitskunst kam. Doch ehe wir uns der Kunst — und damit der Ausstellung im Kunsthaus Zürich — zuwenden, mag es angebracht sein, die Geschichte der Hethiter in kurzen Zügen nachzuzeichnen.

In historischer Zeit finden wir die Hethiter in Kleinasien, das heißt im Gebiet der heutigen Türkei. Doch haben sie nicht seit eh und je dort gelebt; denn die Hethiter gehören zu den Indogermanen: ihre Sprache ist letzten Endes noch mit dem heutigen Deutsch verwandt, aber auch mit den Sprachen der klassischen Antike, Latein und Griechisch, sowie mit dem Altindischen (Sanskrit). Da Kleinasien nicht zur sogenannten Urheimat der indogermanisch sprechenden Völker gehört, müssen die Hethiter irgendwann einmal in ihre historischen Sitze eingewandert sein. Allerdings haben wir von diesem Ereignis, welches in der Zeit um 2000 v. Chr. erfolgt sein muß, keine schriftliche Kunde und auch keine eindeutigen archäologischen Beweisstücke. Über den Weg, den dieses wandernde Volk eingeschlagen hat, sind sich die Gelehrten nicht einig; sowohl für ein Eindringen von Westen her über die Meerengen des Bosporus und der Dardanellen (Hellespont) als auch für eine Einwanderung aus dem Osten über die Kaukasuspässe (sog. Tor von Derbent) lassen sich Gründe beibringen.

Man muß sich diese hethitische Einwanderung mehr als langsame Infiltration denn als gewaltsame Eroberung vorstellen. Die Neuankömmlinge siedelten sich neben und zwischen der alteinheimischen Bevölkerung an und übernahmen deren überlegene materielle Kultur, welche ihre Zentren an den Höfen einiger Stadtkönigtümer hatte. Mit der Zeit gelang es einigen indogermanischen Adligen, sich selbst zu tonangebenden Her-



ren solcher Kleinstädte aufzuschwingen. Als um 1900 v. Chr. assyrische Kaufleute eigentliche Handelsniederlassungen in kleinasiatischen Städten gründeten, war das hethitische Element in der Bevölkerung nach Ausweis der Namen schon ziemlich vertreten. Gegen 1700 erringt ein Großfürst der Stadt *Kuššara* (Lage unbekannt) mit Namen *Anitta* die Vorherrschaft über ein paar weitere altanatolische Städtchen und leitet damit die Geschichte der Hethiter ein. Als eigentlicher Reichsgründer gilt *Labarna*, der ebenfalls noch in *Kuššara* residierte und seinen Einfluß im Norden bereits bis zum Schwarzen Meer und im Süden bis zum Taurus geltend machte. Sein Sohn und Nachfolger, *Hattušili I.*, verlegte dann die Residenz von *Kuššara* nach *Hattuša*, dessen Ruinen beim heutigen Dorfe Boğazköy, rund 150 km östlich von Ankara, noch zu sehen sind. In einer bedeutsamen Urkunde hatte er *Muršili I.* zu seinem Nachfolger bestimmt, welchem die von seinem Vorgänger bereits versuchte Eroberung von Aleppo in Nordsyrien gelang und der im Jahre 1531 v. Chr. sogar Babylon zerstörte und dort das Ende der berühmten Hammurabi-Dynastie herbeiführte. Die Hethiter konnten allerdings diese fernen Eroberungen nicht halten; zudem schwächten innenpolitische Schwierigkeiten und Streitigkeiten um die Thronfolge das junge Reich, so daß es längere Zeit historisch bedeutungslos blieb. Erst eine staatsrechtliche Reform unter König *Telepinu* setzte nach 1500 diesem Zustand ein Ende. «Auch die Gottesleute sagen immer wieder: Siehe, in Hattuša nimmt das Blutvergießen überhand! Nun habe ich, Telepinu, eine Gerichtsversammlung nach Hattuša einberufen. Von jetzt an soll niemand in Hattuša einem Sohn der Königsfamilie Böses antun, noch einen Dolch wider ihn zücken!» So lesen wir im königlichen Erlaß, der die Erbfolge der Königswürde neu regelte.

Mit *Telepinu* schließt der ältere Abschnitt der hethitischen Geschichte, den man in Anlehnung an die ägyptische Geschichte das «Alte Reich» nennt. Der Übergang zum «Neuen Reich» oder zur Großreichszeit liegt für uns vorläufig im Dunkel. Es ist die Zeit der größten Machtentfaltung des Mitanni-

Reiches der Churriter im nördlichen Mesopotamien, die als Vermittler mesopotamischen Kulturgutes an die Hethiter eine große Rolle spielten. Kunst und Kultur der Hethiter sind sogar in so hohem Maße von den Churritern beeinflußt, daß eine genaue Scheidung zwischen beiden Elementen oft kaum durchzuführen ist.

Gegen 1400 brachte der Aufstieg einer neuen Dynastie die Hethiter zu eigentlicher Großmachtstellung. Der König *Šuppiluliuma I.* (ca. 1375—1335) besiegte das Mitanni-Reich in Nordsyrien und machte daraus einen hethitischen Vasallenstaat. In Aleppo und in Karkemisch setzt er zwei seiner Söhne als Unterkönige ein. Sein Nachfolger *Muršili II.* (1334—1306) hatte vor allem im ersten Jahrzehnt seiner Regierung im Westen, Norden und Osten langwierige Kämpfe mit unbotmäßigen Gebirgsstämmen auszufechten, wovon seine berühmten Annalen (chronikartige Rechenschaftsberichte) Kunde geben. Unter *Muwatalli* (ca. 1305—1280) kam es zur schon lange erwarteten Auseinandersetzung mit der bedeutendsten Großmacht jener Zeit, mit dem ägyptischen Pharaonenreich. Ramses der Große wurde im fünften Jahre seiner Regierung in der berühmten Schlacht bei Kadesch geschlagen und mußte Nordsyrien ganz dem hethitischen Einfluß überlassen. *Hattušili III.* (ca. 1275—1250) schloß dann mit Ramses im Jahre 1269 den «schönen Vertrag des Friedens und der Verbrüderung», welcher der damaligen Kulturwelt eine Friedensperiode von rund siebenzig Jahren bescherte. *Hattušilis III.* Sohn, *Tutbaliya IV.* (ca. 1250—1225), mußte sein militärisches Interesse Westanatolien zuwenden; denn in jenen Jahren war es an der ägäischen Küste zu Unruhen gekommen, die offenbar mit der Expansion der mykenischen Griechen in Zusammenhang standen. *Arnuwanda IV.* und *Šuppiluliuma II.* vermochten das Schicksal nicht mehr aufzuhalten: Ein Völkersturm, der damals große Teile der Kulturwelt heimsuchte, bereitete dem hethitischen Großreich und seiner Hauptstadt Hattuša ums Jahr 1200 v. Chr. ein jähes Ende.

Eigenartigerweise lebten aber hethitische Traditionen im Taurusgebirge und in Nord-



syrien noch ein halbes Jahrtausend lang zäh weiter. Träger derselben waren mehrere Kleinstaaten; die beiden wichtigsten sind die Stadtkönigtümer von *Malatya* und *Karkemisch*. Das typische Kennzeichen dieser Kleinstaaten der Spätzeit ist die Verwendung der sogenannten hethitischen Hieroglyphenschrift. Die Sprache dieser Hieroglyphen-Inschriften ist zwar nicht identisch mit dem Hethitischen der Keilschrift-Tontafeln, die auf dem Boden der ehemaligen Hauptstadt gefunden wurden, aber doch damit verwandt. Die Eroberungspolitik der Assyrer machte dann diesen hethitischen Kleinstaaten ein Ende; Sargon II. (721—705) unterwarf die letzten noch selbständig gebliebenen Späthethiter. Für die Kunst- und Kulturgeschichte sind diese Kleinstaaten von etwelcher Bedeutung; denn die an ihren Höfen und in ihren Städtchen geschaffenen Kunstwerke, in erster Linie Reliefdarstellungen, sind früher und schneller einem weiteren Publikum bekannt geworden als die Leistungen der Großreichszeit und bestimmen daher weitgehend die landläufige Vorstellung von hethitischer Kunst. (Katalog der Ausstellung, Nrn. 173 bis 191.)

Als eigentlich hethitische Kunst haben natürlich die Werke aus der Zeit zwischen 1800 und 1200 v. Chr. zu gelten, vor allem aber die Arbeiten der Großreichszeit. Doch gerade in diesem Punkt ergeben sich für eine Ausstellung besondere Schwierigkeiten, indem die wichtigsten plastischen Werke noch an ihrem ursprünglichen Platze stehen: die Löwen von Boğazköy und die Sphingen von Alaca-Höyük an den Stadttoranlagen und die Götterreliefs im gewachsenen Fels des Heiligtums von Yazilikaya. Immerhin lassen uns Bilder und Gipsabgüsse (Nrn. 168, 170, 171) ahnen, mit welcher unkonventioneller Unbekümmertheit der hethitische Künstler seine Vorstellung von der Gottheit zu realisieren wußte. Die Kalkstele aus Cağdin (Nr. 167) wirkt daneben schon ein wenig provinziell; gute hethitische Tradition zeigen dagegen das späte Relief mit dem Kopf einer Göttin (Nr. 179) und die Säulenbasis mit den Löwen (Nr. 176) aus Karkemisch. Unseres Erachtens ist das schönste Originalstück die kleine Bronzestatuette eines Gottes (Nr. 134),

die mit ihrem Sinn für vollplastische Gestaltung besten hethitischen Stil verrät.

Sehr reich vertreten in der Ausstellung ist die Keramik, angefangen mit den phantasievoll bemalten Gefäßen aus Hacilar vom Ende des 4. vorchristlichen Jahrtausends (Nrn. 1 bis 3) und den schwarzpolierten Krüglein im Khirbet-Kerak-Charakter (Nrn. 13, 15, 17, 20, 21). Typisch für die Hethiterzeit sind die Tongefäße in Form von Tieren wie Löwen oder Antilopen (Nrn. 71 bis 73) und die Trinkgefäße in Form von Tierköpfen, sogenannte Rhyta (Nrn. 137 bis 139) oder gar von Schuhen (Nrn. 75 und 76). In immer neuen Varianten erscheinen die kühn geschwungenen Schnabelkannen, welche bei kultischen Handlungen für die Trankopferspenden gebraucht wurden.

In den beiden ersten Sälen des Ausstellungs-Rundganges sind Proben der großartigen frühbronzezeitlichen Metallkunst Anatoliens zu sehen, einer Kunst, von welcher der berühmte «Goldschatz des Priamos», den Schliemann in Troja gefunden zu haben glaubte, noch ein ferner Ausläufer sein mag. Sind diese eigenartig stilisierten Stierfiguren mit ihren weit ausschwingenden Hörnern und ihren walzenförmigen Leibern, Halsen und Köpfen (Nrn. 42, 43, 235) überhaupt schon von den Hethitern geschaffen oder noch von der vorhethitischen Urbevölkerung? Die eigentlich hethitische Kunst scheint nicht direkt an diesen Stil anzuschließen; andererseits ist die Bronzestatuette einer Frau mit Kind (Nr. 48) stilistisch von den frühen Idolen aus Marmor (Nrn. 4 bis 6) oder Ton (Nrn. 233 und 234) mindestens so sehr verschieden wie von den Bronzen der Großreichszeit.

Metallarbeiten besonderer Art sind es auch wieder, welche den Rundgang beschließen: in königlichen Tumuli sind bei den amerikanischen Ausgrabungen in der alten Phrygerstadt Gordion — wo Alexander den gordischen Knoten zerhieb — herrliche Schalen und Fibeln zutage getreten (Nrn. 196 bis 212), die wie der große, figürlich verzierte Bronzekessel (Nr. 195) teilweise Importgut aus Ostanatolien sein mögen. Hier und noch mehr bei der Baukeramik (Nrn. 220 bis 222) spürt man schon die zeitliche Nähe von Hel-

las, während die hethitische Tradition am Ausklingen ist.

Die gezeigten Originale stammen zum überwiegenden Teil aus türkischem Museumsbesitz; doch ermöglichten öffentliche und private schweizerische Leihgeber, die vorher in Köln, Berlin und Darmstadt gezeigte Schau um dreißig Nummern zu bereichern, worunter eine prächtig gearbeitete bronzene Streitaxt (Nr. 238), ein figürlich

verzierter Anhänger aus Stein (Nr. 254) und vier originelle Räucherschalen (Nrn. 255 bis 258) in der Ausstellung sonst nicht vertretene Werkgruppen darstellen.

Mit Können und Feingefühl hat das Kunsthaus die ihm anvertrauten Schätze «ins rechte Licht gesetzt». Die Ausstellung wird noch bis Mitte November dauern.

*Rudolf Werner*

## HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

### *Deutschland*

*Aachen*, Kunst-Amendt: Käthe Kollwitz (bis 30. 11.).

*Berlin-Charlottenburg*, Orangerie des Schlosses: «Der Sturm» (Bilder und Dokumente von 1910—1930) (bis 19. 11.).

*Bremen*, Neues Forum: Das Bild als Geschenk (bis 31. 12.).

*Duisburg*, Kunst-Museum: Werner Scholz (bis 26. 11.).

*Essen*, Folkwang-Museum: Architektur und Malerei aus Finnland (bis 15. 11.).

*Hamburg*, Kunstverein: Aristide Maillol (bis 7. 1. 1962).

— Museum für Kunst und Gewerbe: Japanische Farbholzschnitte (bis 22. 11.).

*Hannover*, Kunstverein: Das naive Bild der Welt (bis 10. 12.).

*Karlsruhe*, Kunstverein: Neue jugoslawische Kunst (bis 19. 11.).

*München*, Haus der Kunst: Toulouse-Lautrec (bis 17. 12.).

— Städtische Galerie: 2000 Jahre Plastik aus Nigeria (bis 7. 1. 62).

— Arco-Palais: Zeichnungen und Aquarelle von Ernst Wilhelm Nay (bis 15. 11.).

— Galerie Hermann Beisler: Gemälde und Aquarelle von Christian Rohlf (bis 20. 11.).

— Galerie Günther Franke: Gedächtnis-Ausstellung für Reinhard Drenkhahn (bis 30. 11.).

— Galerie Caroll: Maria Sibylla Merian (Nov.).

*München*, Neue Galerie im Künstlerhaus: Ernst Wild und Kurt Meixenthal (bis 18. 11.).

— Galerie Gebrüder Schöninger: Topographica Bavaria (Nov.).

— Galerie Schumacher: Malerei und Graphik aus Panama (bis 11. 11.).

*Münster*, Kunstverein: Christian Rohlf 1920—1938 (bis 19. 11.).

*Pforzheim*, Reuchlinhaus: Emil Nolde, Meister der Plastik des 20. Jahrhunderts (ab 20. 10.).

*Saarbrücken*, Saarland-Museum: Französische Kunst aus Eigenbesitz (bis 12. 11.).

*Saargau*, Museum: Max Gubler (ab 15. 10.).

*Stuttgart*, Staatsgalerie, Graphische Sammlung: Edvard Munch (bis 12. 11.).

*Wuppertal*, Kunst- und Museumsverein: Plastiken von Fritz Wotruba (ab 29. 10.).

### *Frankreich*

*Paris*, Petit Palais: 7000 ans d'art en Iran.

— Maison de la Pensée Française: Peintures et gouaches d'Edmond Boissonnet (bis 12. 11.).

— Au Pont des Arts, Galerie Lucie Weill: Ginette Signac (bis 15. 11.).

— Galerie Blumenthal: Geza-Szobel, œuvres 1957—1961 (bis 15. 11.).

— Galerie Charpentier: Ecole de Paris 1961 (ab 18. 10.).

— Musée municipale d'art moderne: Deuxième Biennale de Paris.

*Paris*, Musée des arts et traditions populaires:  
Peintures sous-verres alsaciennes des  
XVIIIe et XIXe siècle.

- Musée des arts décoratifs: Rétrospective  
Mark Tobey.
- Musée national d'Art moderne: Dessins  
belges depuis Ensor.

#### *Großbritannien*

*London*, Agnew & Sons Ltd.: Loan exhibi-  
tion of Victorian paintings, 1837—1887  
(ab Nov.).

- Hanover Gallery: Vasarely; first London  
exhibition (bis 18. 11.).
- Koetser Gallery: Old master paintings  
(bis 1. 12.).
- O'Hana Gallery: Paintings by Dauchot  
(bis 11. 11.).
- Molton Galleries: Paintings by Ann Cole  
Philips (bis 13. 11.).
- Roland, Browse & Delbanco: Anthony  
Wishaw, recent paintings (bis 18. 11.).
- Wildenstein & Co. Ltd.: The contempo-  
rary Portrait Society, exhibition of por-  
traits (bis 18. 11.).

*Manchester*, City Art Gallery: German Art  
1400—1800 (bis 10. 12.).

#### *Niederlande*

*Amsterdam*, Rijksmuseum: Rembrandt-Radie-  
rungen aus der Sammlung De Bruijn-Van  
der Leeuw (bis 14. 12.).

*Breda*, Cultureel Centrum De Beyerdt: Zeich-  
nungen und Aquarelle von H. Kruidier  
(bis 26. 11.).

*Groningen*, Groninger Museum: Ehrenauss-  
stellung für Jozef Israëls (bis 12. 11.).

*'s-Hertogenbosch*, Provinciaal Museum: Char-  
ley Toorop (Nov.).

*Hilversum*, Goois Museum: «Los desastres  
de la guerra», Sammlung Gustav L.  
Jaller (bis 27. 11.).

*Rotterdam*, Bouwcentrum: «Lebendes Erbe»,  
die Arbeit der Denkmalpflege (bis 1. 3.  
1962).

*Utrecht*, Centraal Museum: Pieter Jansz.  
Saenredam (1597—1665) (bis 19. 11.).

#### *Schweiz*

*Basel*, Galerie d'Art Moderne: René Aht  
(bis 16. 11.).

— Galerie Beyeler: Arp, Ernst, Klee, Lau-  
rens, Léger, Mirò, Picasso (Teppiche)  
(Nov.).

— Gewerbemuseum: Laienmaler (bis 23.  
12.).

— Kunsthalle: Weihnachtsausstellung (ab  
2. 12.).

— Museum für Völkerkunde: Volkstümli-  
che Malerei vom Ende des 18. bis An-  
fang des 20. Jahrhunderts (bis Jan. 62).

*Bern*, Kunsthalle: Fresques du Tassili (pein-  
tures préhistoriques du Sahara, expédi-  
tion Henri Lhote (bis 26. 11.).

— Galerie Verena Müller: Fernand Giauque  
(bis 17. 11.).

— Galerie Spitteler: Charles Barraud (4. bis  
26. 11.).

*Biel*, Farelhaus: Kunst und Kirche (bis 8. 11.).

*La Chaux-de-Fonds*, Musée des Beaux-Arts:  
Peintres contemporains (bis 19. 11.).

*Genf*, Athénée: René Guinand (peintures)  
(bis 16. 11.).

— Musée d'Art et d'Histoire: Yvonne Assi-  
mon-Keller, Franck Milo, Frédy Hung-  
recker (peintures) (bis 18. 11.).

— Musée Rath: Yves Brayer (bis 26. 11.).

*Lausanne*, Galerie Maurice Bridel: peintures  
récentes d'Arthur Jobin (bis 8. 11.).

— Galerie Maurice Bridel: peintures et col-  
lages de Louba Buenzod (9. 11.—1. 12.).

*Luzern*, Kunstmuseum: Max von Moos (bis  
26. 11.).

*Neuchâtel*, Musée d'ethnographie: Parures et  
bijoux dans le monde (bis 31. 12.).

*St. Gallen*, Kunstmuseum: Carl Liner, Werke  
seit 1950 (bis 19. 11.).

*Zürich*, Graphische Sammlung der ETH: Mo-  
derne holländische Graphik (bis 10. 12.).

— Kunstgewerbemuseum: Möbelwettbe-  
werb VSSM (4. 11.—30. 12.).

— Kunsthau: Kunst und Kultur der Hethi-  
ter (bis 15. 11.).

— Kunsthau: Jackson Pollock (bis 29. 11.).

Fritz Martinis Büchlein «Was war Expressionismus?» liegt dreizehn Jahre zurück. Es war der Versuch eines akademischen Lehrers, der ihrer Vergangenheit verstört gegenüberstehenden deutschen Nachkriegsgeneration ein Stück Geistesgeschichte zurückzugeben. Seither ist die Beschäftigung mit jenen «Verschollenen und Vergessenen», wie eine verdienstvolle Ausgabenreihe der Akademie der Künste und der Wissenschaften heißt, ein Anliegen vieler geworden: Auswahlbände, Anthologien, Biographien, Erinnerungen und Interpretationen erscheinen in ununterbrochener Folge. Was ist ihr Antrieb? — Wohl ein Drittel der Vertreter dieser fruchtbaren künstlerischen Bewegung erlitten als Juden die Schändung ihres Namens und Werkes, die Vertreibung oder den Tod. Viele wurden auf Grund ihrer politischen Überzeugung verfolgt, andere vereinsamten und verstummten inmitten ihres Landes, das Geist und Menschlichkeit verraten hatte: Das «Milieu» der expressionistischen Generation bildeten «Deserteure, Zuchthäusler und Verbrecher», stellte der deutsch-nationale Börries, Freiherr von Münchhausen 1934 fest, um dann Namen von Georg Heym bis Gottfried Benn zu nennen (zitiert nach dem Bericht von Rolf Seeliger über den Dritten Geisteswissenschaftlichen Kongreß in München, «Auf den Spuren der zwanziger Jahre», in *Publikation*, Dezember 1960). Heym hat den ersten Weltkrieg nicht mehr, Benn auch den zweiten noch erlebt und überstanden. Beider Dichtungen sind zu ihrer vollen Geltung gelangt. Aber die Werke aller anderen? Welche verdienen es, der Vergessenheit entrissen und wieder verbreitet zu werden? Für den Ruhm der großen Außenseiter Trakl, Kafka, Musil, Brecht — sie standen zu Anfang ebenfalls in Berührung mit dem Expressionismus — ist nichts mehr zu fürchten. Auch ein Werfel hat seine treue Lesergemeinde. Doch schon bei Stramm und Stadler, Georg Kaiser und Barlach, Jahn und Döblin beginnen die Zweifel. Und wer hält mit Überzeugung etwa Paul Zech, René

Schickele oder auch Alfred Mombert für Dichter, welche «wiederkommen» werden? Ein großer Teil der Anstrengungen um die Werke der halb- oder ganz verschollenen Expressionisten steht im Zeichen der Wiedergutmachung, und sie ist eine Pflicht; denn das ihnen widerfahrene Unrecht steht auch dann noch in keinem Verhältnis zu unserer Mühe, wenn sich diese künstlerisch nicht als gerechtfertigt erweisen sollte. Und es ist anzunehmen, daß die heutigen Bewertungen sich noch ändern. In vielen Fällen entschied damals und bis jetzt der Zufall — die Existenz oder das Fehlen von Freunden und Gönnern —, ob ein Werk Verbreitung fand oder nicht, so daß ein haltbares Urteil über die Leistungen des Expressionismus noch nicht formuliert werden kann, bis seine auf brutale, unnatürliche Weise zum Verschwinden gebrachte Literatur in größtmöglicher Breite wieder zugänglich und bekannt geworden ist. Erst dann wird sich zeigen, was zum Dauernden gehört.

\*

Zu den Wiederentdeckern zählt Karl Otten, einer der kämpferischen Weggenossen der expressionistischen Generation. Im Vorwort zu seiner Prosa-Anthologie «Ahnung und Aufbruch» (Luchterhand 1957) erfahren wir, worum es geht: um Gerechtigkeit für jene, die «in alle Welt verstreut dort liegen, wo sie starben und darauf warten, heimzukehren im Worte unserer Sprache zu dem Volk, dessen Namen sie rein erhielten auch in dürftigster Zeit». *PEN international*, volume XI, No 1, bespricht an erster Stelle unter den deutschen Büchern Ottens zweites Sammelwerk «Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater» (Luchterhand 1959) und erkennt als Hauptunterschied zu den Dramen der Beziehungs- und Hoffnungslosigkeit unserer Tage den Glauben jener Dichter an die Menschlichkeit. Aber in bedauerlicher Weise haben bis heute die Verzweifelten unter ihnen mehr Gehör ge-



funden als die Hoffenden. Die bildenden Künstler bewiesen im ganzen — tröstende Kraft der Form? — mehr Lebenswillen. Nur als einer von vielen sei hier Otto Freundlich genannt. Die Schöpfer der nationalsozialistischen Schau «Entartete Kunst» hatten ihm die Ehre erwiesen, seine Plastik «Der neue Mensch» auf dem Titelblatt des Ausstellungskataloges zu zeigen. Nach den Werken vernichteten sie die Menschen. Vor den deutschen Truppen floh der Maler und Bildhauer aus seinem Pariser Exil in die Pyrenäen. Die Ausreise nach den Vereinigten Staaten aber gelang nicht. Freundlich wurde am 4. März 1943 als Nummer 197 des 50. Transportes im Vollzug der «Endlösung der Judenfrage» aus dem KZ Drancy nach Polen verladen und nicht mehr gesehen. Im Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln, hat Günter Aust nun einen Band «Otto Freundlich» herausgegeben. Auf diesen weist die Augustnummer 1961 der verantwortungsbewußten illustrierten deutschen Studentenzeitschrift *Colloquium* hin, der ich die erfolgten Angaben über den Künstler entnehme. Das 1918/19, mitten im lebendigsten Aufbruch expressionistischer Kunst geschaffene Mosaik «Geburt des Menschen» ist, als Stiftung aus Privatbesitz, im Großen Haus der Kölner Städtischen Bühnen wieder zu sehen; aber es tut not, daß auch Freundlichs Botschaft gehört wird: «Nur durch die schöpferische Tat überwindet der Mensch die Fatalität der Natur, die Fatalität seiner Geburt und seines Todes. Nur die schöpferische Tat schafft Zukunft. Und nur mit der Existenz der Zukunft ist der Mensch schöpferisch und schafft Kultur. Wir sind nicht die Sklaven, sondern die Schöpfer des Lebens. Zu allen Zeiten ist die Aufgabe der Kunst die gleiche geblieben, die Zukunft vorzubereiten. Es ist also eine mächtige Idee der Einheit, die immer die Künstler geleitet hat, diese Idee der Einheit, die jene des Lebens und des Todes überragt.»

\*

Unter dem Titel «Lebendiger Expressionismus» — ohne Fragezeichen — gibt Kasimir Edschmid im Verlag Kurt Desch ein Buch der «Auseinandersetzungen — Gestalten —

Erinnerungen» heraus und führt damit die Diskussion über die «große Zeit der deutschen Literatur» fort, wie *Die Kultur* in der Julinummer 1961 schreibt. Als Band 9 der «Mainzer Reihe» sind bereits seine «Frühen Manifeste» wieder erschienen (Luchterhand). Der heute am Anfang des achten Jahrzehntes stehende, vielfach geehrte war ab 1915 mit Werken wie «Die sechs Mündungen» und «Das rasende Leben» an der Formung des expressionistischen Denk- und Sprachstils beteiligt und schöpft aus reicher persönlicher Erfahrung. Das in der erwähnten Zeitschrift vorabgedruckte Kapitel «Die expressionistischen Dichter und die Politik» möchte — unausgesprochen — eines der Hindernisse wegräumen, welche einer gerechten Prüfung der Leistungen jener Generation entgegenstehen: Die Sympathie fast aller schöpferischen Menschen für das neue Rußland, für den Kampf der Arbeiter um soziale Gerechtigkeit und Frieden, war ein Merkmal der Endphase des ersten Weltkrieges. Doch nur einzelne bekannten sich zum politischen System des Kommunismus. Und damals oder heute dessen Parteigänger zu sein, bedeutet etwas anderes. — Dies bezeugen indirekt auch die zahlreichen «Abtrünnigen», über welche sich die ostzonale Literaturkritik beklagt. In Heft 1960-IV der *Weimarer Beiträge* legt eine «Arbeitsgruppe zur Erforschung der proletarisch-revolutionären Literatur Deutschlands» Rechenschaft ab über ihre Tätigkeit und bekennt, «großen Schwierigkeiten» zu begegnen: «Wie sollte man zum Beispiel mit jenen Schriftstellern verfahren, die nur zeitweilig mit der Arbeiterklasse und ihrer Partei verbunden waren, die wieder vom sozialistischen Weg abwichen oder sogar zu Renegaten wurden?» Es fallen die Namen Frank, Herrmann-Neiße, Mühsam, Toller und Tucholsky, später auch Ehrenstein, Kläber, Kisch, Paquet, Zweig, Gläser, Remarque, Fallada. Als *pièce de résistance* bleibt der «Arbeitsgruppe» eigentlich nur das Werk des zum Kulturpapst der DDR aufgestiegenen früheren Expressionisten Johannes R. Becher, und sie stellt fest: «Insgesamt bestimmen bis etwa 1923 die vom Bürgertum kommenden Schriftsteller das Gesicht der oppositionellen und revolu-



tionären Literatur.» Wohl im Anschluß an Georg Lukács scharfe Aburteilung («Größe und Verfall» des Expressionismus, in: «Probleme des Realismus», 1955) wird in der Folge «expressionistisch» geradezu ein Kennwort für die Haltung jener «nicht genügend realistischen» einzelnen, Gruppen oder Zeitschriften — etwa der «Aktion» Franz Pfemferts, der «Revolution» Hans Leybolds und der «Neuen Jugend» Wieland Herzfeldes —, welche es unterließen, «im Proletariat den Träger der Zukunft zu sehen». Edschmid wird somit aus der Zone kräftig unterstützt; dies mag die politische Rehabilitation der expressionistischen Dichter in der freien Welt erleichtern.

\*

Auch aus Kasimir Edschmids «Erinnerungen» stammt das in Heft 8 vom August 1961 der *Deutschen Rundschau* wiedergegebene Kapitel «Schweden und der Expressionismus». Es schildert eindrücklich ein paar Begegnungen, welche die Lage der jungen Generation dem kurz vor seinem Zusammenbruch stehenden deutschen Staat gegenüber erhellten. Edschmid sollte im Frühjahr 1918 in einigen schwedischen Universitäten über die «dichterische deutsche Jugend» sprechen. Auch der Soziologe Alfred Weber war als Redner geladen und einig mit den Zielen der Dichter: «An ihm war keine Spur von Nationalismus.» Die Schweden interessierten sich in ihrem Wohlstand für den Zusammenhang von Not und expressionistischer Kunst in Deutschland. Sie vermuteten eine Wechselwirkung und vertraten zahlreich den Gedanken, lange und glückliche Neutralität mache steril, was Edschmid als ein «Kokettieren mit ‚Krieg als Erzieher‘ — und Unsinn für jeden, der den Krieg kannte», scharf von der Hand wies. Einige von seinen schwedischen Zuhörern, darunter Erzbischof Nathan Söderblom, der spätere Friedens-Nobelpreisträger, schienen als erste im Ausland die ethische Haltung der deutschen Expressionisten zu verstehen und zu billigen.

\*

Stand die ebenfalls verschonte Schweiz abseits? Konrad Bänninger hat dem 1919 von

der Grippe weggerafften Zürcher Lyriker Karl Stamm in der Literaturbeilage der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 19. Juni 1960 ein paar Worte der Erinnerung gewidmet, aus denen der Ernst erkennbar wird, mit dem Stamm die Kämpfe seiner Generation mitstritt, ihr Leid zu teilen versuchte. Ein Gedicht, Bänninger nennt es zu recht «das größte Zeitgedicht der damaligen Schweiz», beglaubigte das Gesagte. Es steht im letzten vom Dichter noch selbst herausgegebenen Band mit dem für die expressionistische Empfindungsweise bezeichnenden Titel «Aufbruch des Herzens». Es ist der «Soldat vor dem Gekreuzigten», der sich zum Kriegsdienst zwingen läßt, tötet und vor dem toten Bruder in die Bitte um Vergebung ausbricht:

«Ich stürzte mich auf ihn, ich preßte ihn an  
Erwach! — [meine Brust:  
Er blieb der stumme Schrei,  
darin ich Tag und Nacht mich betten muß.»

Der Tonfall, die Gebärden und das zweifelte Ringen um die Integration des Schmerzes zeigen hier einen in seinem Frühwerk sehnstüchtig-versponnenen Lyriker ergriffen und erschüttert, in der Mitte seiner Zeit. Im Fall Karl Stamms ist der Zusammenhang von Krieg und expressionistischem Aufbruch nicht zu übersehen. — Eine ehrfürchtige Würdigung des Dichters legte Alice Suzanne Albrecht in *Reformatio* X, Jg. 4, vom April 1961, vor. Sie beschreibt behutsam das schwerblütige, grüblerische, immer nach Abgeklärtheit strebende Wesen des Dichters, den neben seiner Lehrertätigkeit gewaltige Pläne bewegen, der — wie könnte es anders sein — unglücklich liebt, als Soldat in einen heftigen Gewissenskonflikt gerät, bis ihm «Geist und Körper versagen». Gleich den andern großen Hoffenden der expressionistischen Generation suchte er das Paradies nicht hinter, sondern vor sich und glaubte es erreichbar in einem kühnen «Durch zum Geiste». Gelang dies nicht, sah er den Grund in seiner eigenen Trägheit. Das Fieber einer ganzen Epoche zittert in den im Oktober 1917 im Kantons-spital geschriebenen Sätzen des Scharlach-kranken: «Mein Körper ist zu wenig ge-

peitscht, die Krankheit zu milde, um diesen spröden, harten Geist zu bewegen.»

\*

Im Zeichen der Wiedergutmachung stand im Sommer 1960 die große Marbacher Ausstellung «Expressionismus. Literatur und Kunst 1910—1923», zu deren Besuch Kurt Pinthus, der Herausgeber jener noch immer repräsentativen Lyrik-Anthologie «Menschheitsdämmerung», in Heft 7 des 40. Jahrgangs unserer Zeitschrift aufgefordert hatte. Sie wurde 1961 auch in den Räumen der neuen (West-)Berliner Kunstakademie gezeigt und in der Juninummer der Monatschrift *Zeitwende* mit ein paar guten Sätzen begrüßt. Anneliese Dempf erinnerte dabei an die Neuausgaben expressionistischer Dichtungen und stellte gleichzeitig fest, diese «Spätlese» umfasse immer noch bloß Bruchstücke der Leistungen jener Epoche: «Jenes Protestes einer begabten, teilweise genialen literarischen Avantgarde gegen Bürgerlichkeit, Naturalismus und Ästhetizismus in der Kunst, der zugleich in den politischen und sozialen Bereich ausstrahlte und die Bemühungen um ein ‚neues Leben‘ in sich schloß.»

Ein verwirrend vielfältiges «Mosaik von Bekenntnis und Erkenntnis» war die Marbacher Eröffnungsrede von Hermann Kasack. Sie erschien gedruckt im April 1961, in Heft 158 der Zeitschrift *Merkur*, unter dem Titel «Deutsche Literatur im Zeichen des Expressionismus». Dem Redner — wie Otten, Edschmid, Pinthus und der noch zu nennende Kurt Hiller einer der wenigen überlebenden Weggefährten — ging es nicht um eine abgewogene Wertung der Literatur jener Zeit. Denn der Expressionismus habe wohl schon vor fünfzig Jahren mit «gesteigerter Intensität» ein «anderes Weltgefühl» auszudrücken begonnen, aber seine «Folgen und Entwicklungsmöglichkeiten» seien «bis heute noch nicht ausgeschöpft». So erscheine auch der Surrealismus oder magische Realismus als eine «beglückend legitime» Ausdrucksweise desselben Ursprungs, und unsere modernste Dichtung wäre ohne jene kühnen Experimentatoren undenkbar. Die nach Ka-

sack «nur vom Soziologischen und vom Weltanschaulichen her» bestimmbare Bewegung erfuhr durch den Redner eine stufenweise Verherrlichung. Entstanden aus dem «neuen Existenzbewußtsein» einiger Künstler um 1910, die «in der Entschiedenheit menschlich-revolutionärer Gesinnung übereinstimmten», wurde der Expressionismus unter seinem Blick zu einer «seit der Zeit um 1800» in solcher «Kühnheit und Qualität» nicht mehr dagewesenen «Wende der Kunst». Noch mehr: Mit jener Epoche habe, «wie mit der romanischen Kunst, der Gotik, der Renaissance, vielleicht ein neues Zeitalter, ein neues Lebensalter der künstlerischen Daseinsaussage begonnen».

\*

Wichtig an dieser sehr weit ausladenden Konstruktion einer Feierstunde scheint mir das Bemühen, die in ihrem Wert nicht so leicht abschätzbare Erscheinung des deutschen literarischen Expressionismus im Zusammenhang mit vorhergehenden und nachfolgenden Stilrichtungen zu sehen. Das Bedürfnis dazu nimmt, wie verschiedene literarhistorische und kunstwissenschaftliche Publikationen vermuten lassen, in letzter Zeit eher wieder zu. Und das ist eine verständliche Reaktion auf die unter den Kennern eingetretene resignierte Einsicht: «Ein *dichtungs*-geschichtlich erfüllter Begriff des Expressionismus löst sich in weiten Bereichen der Forschung langsam aber sicher auf.» (Richard Brinkmann: Expressionismus-Probleme, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 33. Jg., 1959, H. 1, S. 178.) Die sich hier manifestierende Abneigung gegen alle nicht belegbaren Hypothesen ist wohl unter anderem das positive Ergebnis genauer Beschäftigung mit dem *einzelnen* Dichter und seinem Werk. Daß bei aller Zurückhaltung dennoch nicht darauf verzichtet werden sollte, in größeren Räumen zu denken, verlangen gerade amerikanische Germanisten immer wieder, welche unsere Literatur «ganzheitlich», sehr oft auch von psychologischer, soziologischer oder politischer Warte aus, untersuchen wollen. So ist besonders der an der Columbia

University, New York, lehrende Walter H. Sokel bemüht, in seinem nun auch in deutscher Übersetzung vorliegenden Buch «Der literarische Expressionismus» (Langen-Müller, München 1959) Linien in die Vergangenheit und Zukunft zu ziehen und völkerpsychologische und kulturkritische Gedanken einzubauen, beginnend bei Kants Erkenntniszweifel und endend mit dem Existentialismus. Die vielen Werkzusammenfassungen sind offenbar für amerikanische Studenten gedacht, aber es geht im wesentlichen nicht um die Würdigung von Einzeldichtern, sondern um einen Beitrag zur Geistesgeschichte.

Auch im Bereich der bildenden Kunst wird noch große Zurückhaltung geübt. Neben dem Standardwerk von Werner Haftmann, «Malerei im 20. Jahrhundert» (Prestel, München 1957) befaßt sich meines Wissens nur das ebenfalls amerikanische Buch Bernard S. Myers, «Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch» (M. Du Mont Schauberg, Köln 1957), eingehend mit der gesamten Bewegung, ihren geistigen, künstlerischen, sozialen und politischen Aspekten. Myers faßt seinen Gegenstand sehr weit. Man ist vorerst erstaunt, das Wort «expressionistisch» fast als Synonym von «expressiv», ja schließlich von «abstrakt» gebraucht zu finden; und große Bedenken melden sich, wenn der Autor in den Stilbegriff Expressionismus beinahe alle wesentlichen Äußerungen der Malerei in Deutschland von 1905—1930 hineinpreßt. Doch die Vermutung, eine stilkritisch begründete Definition werde sich vielleicht trotzdem als tragfähig erweisen, ist eine genaue Probe wert.

\*

Auch Kurt Hillers Aufsatz «Begegnungen mit ‚Expressionisten‘» in *Der Monat* 148 vom Januar 1961 ist ein lesenswerter, weil scharfe Akzente setzender Beitrag zur Diskussion über die Brauchbarkeit dieses Epochenamens. Der erst 1955 wieder aus dem Exil zurückgekehrte Berliner Jurist war unter den Expressionisten ein Verfechter des sogenannten Aktivismus, welcher die geistig-

literarischen Impulse zur Umwandlung der sozialen und politischen Ordnungen einzusetzen suchte. Schon 1914 hatte Ernst Stadler — Dozent in Straßburg und einer der bedeutendsten Lyriker seiner Zeit — in den Cahiers Alsaciens Hillers «guten Instinkt für wesentliche Richtungen» gerühmt; und auch diesen späten Rückblick macht die darin spürbare Urteilsfreude interessant, selbst wenn man die Gewichte anders verteilt. Er beginnt mit der Feststellung: «Schlagwörter müssen sein. Sie sagen auf kurz, was lang gedacht ist, und ersparen uns bei der Verständigung Zeit. So bleibt auch gegen «Expressionismus» keineswegs einzuwenden, daß dieses Wort ein Schlagwort sei. Was sich einwenden ließe, wäre: daß die Randschärfe seines Begriffs nicht eben einen zu hohen Grad zeigt; daß ihr Grad an den der Randschärfe einer Qualle erinnert». Dann folgt ein Hinweis auf die Entstehung der Vokabel «Expressionismus», vielleicht das einzige, was bisher genauer erforscht und mehr oder weniger unbestritten geblieben ist. (Den Lesern der NZZ seien die beiden Beiträge von Paul Pörtner: Was heißt «Expressionismus»?; Literaturbeilage vom 29. Januar, und Fritz Schmalenbach: Das Wort «Expressionismus», Literaturbeilage vom 12. März 1961, in Erinnerung gerufen.) — Hiller bringt schließlich das Werk zahlreicher Weggenossen seiner Zeit zur Sprache und spart nicht mit Lob und Tadel. Wir lesen eine teilnahmevolle Würdigung des einsam und arm in Zürich verstorbenen Ferdinand Hardekopf, «exklusiv Literat und höchstens ein Prozent Politiker», dessen Leistungen ausgespielt werden gegen den «breitschweifig metaphyselnden Essaykrampf», in dem «Gottfried Benns Escapismus sich vortrug». Benn erhält als Lyriker durchaus seinen Rang zugestanden, aber Hiller ist ihm wegen seiner weltanschaulichen Haltung feind: «Unverzeihlich bleibt seine Wurstigkeit gegenüber der Unvernunft, seine zynische, wiewohl brillante Egozentrik, sein Antipolitizismus, sein Laotseanertum.» — Else Lasker-Schüler erscheint im Bild der Jahre, da nach den gescheiterten Ehen sich in den Mystifikationen ihrer Geliebten und Freunde eine schicksals-hafte Einsamkeit immer lastender verdich-

tete. — Ernst Wilhelm Lotz, 1914 als Leutnant in Frankreich gefallen und vergessen, sowie Ernst Blaß, «Theoretiker jener Kunst, deren junger Meister er war», werden mit Ehrfurcht gewürdigt. — Hasenclever, der gemäß Hiller in seiner Frühphase zusammen mit Lotz und Rubiner unter den expressionistischen Dichtern den «aktivistischen Typ» verkörperte, wird verurteilt; er «glitt in den Feuilletonismus und das Theatergeschäft». Und auch der 1920 an der Grippe gestorbene Ludwig Rubiner erhält seinen Verweis; denn er geriet «in die Dogmen-Enge des ‚dialektisch-materialistischen‘ Klerikalismus». — Hiller bestätigt, Jakob van Hoddis, mit dem er 1907 in einer Berliner Studentenverbindung zusammentraf, müsse als eigentlicher «Initiator» der expressionistischen Bewegung bezeichnet werden, seine heutige Wertschätzung aber sei übertrieben, «weil er nur ganz wenig halbwegs Vollkommenes schuf», das zudem Spuren seiner später ausgebrochenen Geisteskrankheit trage; wer ihn zum Prototyp des Expressionisten erhebe, schade dem Andenken der ganzen Generation, da er so ihre Dichtung «in einen Pestdunst des Pathologischen» tauche. Hiller ist überhaupt energisch bemüht, dem «philiströsen Unfug» zu steuern, der durch und durch gesunde Dichter wie Boldt, Heym, Lotz, Werfel, Blaß zu den Vertretern der «Décadence» zählen wolle; gerade Heym habe er als Muster der «Frische und Gesundheit» in Erinnerung. — Grob verunglimpft wird die «Dada-Clique», deren Produkte für Hiller «von Anfang an Kot» waren; und auch Stramms Gedichte werden, in ungehöriger Weise, als Gestammel und Machwerk apostrophiert.

Dies alles ist nur erträglich, weil Hiller seine eigene Gebundenheit nicht verheimlicht. Er polemisiert zwar gegen die «gekünstelte, unwahrhaftige, posierte Hieratik und Archaik», wie sie nach seiner Meinung von Rudolf Borchardt und einem Teil der Georgeschülerschaft gepflegt worden sei,

bedauert aber aufrichtig, daß der «pathetischen Klarheit Stefan Georges» «der Ehrentitel Expressionismus vorenthalten wurde». Nur von hier aus wird die sonst sehr merkwürdige Behauptung deutbar, zur Ausdrucksart des Expressionismus gehöre die «äußerste Formenstrenge». (Man erwartet ja durchaus das Gegenteil.) Und es ist unterhaltsam, zu sehen, wie heillos sich auch Hillers gescheiter Versuch kompliziert, «Ausdrucksart» und «Gesinnung» (d. h. für ihn Expressionismus und Aktivismus) voneinander zu trennen. Ein Georg Heym, dessen Gedichte zwar «ein empörerisches, aktivistisches Element» enthalten, dessen Dynamik aber «noch unbeinhaltet» sei, erscheint nun Hiller «eher als die surrealistische Variante des Klassizisten». Wo bleibt dann — wenn ein Heym nicht mehr Expressionist sein soll — die praktische Anwendbarkeit der vorgeschlagenen Unterscheidung, von der der Verfasser behauptet, sie erweise sich «wirklich als ordnungstiftend und verständnisfördernd»? Hiller wirft den Literaturhistorikern in globo vor, Ausdrucksart und Gesinnung, Expressionismus und Aktivismus würden von ihnen «regelmäßig durcheinandergebracht». Was aber ist zu halten von *seinem* Begriff «Ausdrucksart», wenn als erstes Kriterium erwähnt wird, man habe «die äußerste, uns von den Meistern seit Goethe gelehrt Formenstrenge» erstrebt und sich dabei bemüht, «ehrlich bis dorthinaus» zu sein, «und zwar als geborene und bejahende Großstädter absolut auf Asphalt-Grundlage»? Meines Erachtens ist die Ehrlichkeit ein ethisches und das Großstädtertum ein soziologisches, aber kein stilistisches Merkmal.

Hillers Aufsatz vermittelt «Begegnungen» mit einer Epoche, mit ihrer ganzen Problematik und verwirrenden inneren Widersprüchlichkeit. Aber seine Thesen — wie jene Kasacks — zeigen vorderhand erst, daß eine Diskussion begonnen hat, welche nicht so bald enden dürfte.

Martin Stern