

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 47 (1967-1968)  
**Heft:** 2

**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:** 14.01.2026

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

# UMSCHAU

## ITALIENISCHE ZEITSCHRIFTEN

Als Hans Hinterhäuser im Jahr des Ungarischen Aufstandes eine sachliche, aber engagierte Bestandesaufnahme der kulturellen und politischen Situation Nachkriegsitaliens veröffentlichte, fand er für sein Buch den nicht nur suggestiven, sondern auch zutreffenden Titel *Italien zwischen Schwarz und Rot* (Kohlhammer, Stuttgart 1956). Damals war der Frontverlauf im Inneren des Landes noch verhältnismäßig klar: heute kann keine Rede mehr davon sein. Der Enthusiasmus, der die italienische Linke nach 1945 beflogelte, ist längst zur Pose erstarrt, das Wort *resistenza*, das die Realität der Kriegs- und Nachkriegsjahre kennzeichnete, wurde im Lauf der Zeit zu einem Fetisch, hinter dem längst nichts mehr steht als die Rhetorik müdgewordener Revolutionäre, die mit den neuen Entwicklungen nicht Schritt zu halten vermögen und darüber zu Romantikern werden. Dabei hat es die Italienische Kommunistische Partei seit dem XX. Parteitag der KPdSU nicht an Geschmeidigkeit und Elastizität fehlen lassen, aber gerade dieses taktische Geschick wurde ihr von den Intellektuellen vorgeworfen. Die Kompromißbereitschaft in Richtung Vatikan enttäuschte diejenigen, die Kommunismus mit Antiklerikalismus identifizieren. Chruschtschows Gulaschkommunismus und die von seinen Nachfolgern gefundene Entente mit Washington taten ein Übriges, um die Mitglieder oder Wähler der Kommunistischen Partei zu brüskieren. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben: vergangenes Jahr wurde in Livorno eine marxistisch-leninistische Partei im Zeichen Mao Tse-tungs gegründet. Damit wurde ein Schisma besiegt, das sich längst abgezeichnet hatte. Das Organ der Kommunistischen Partei *Unità* muß es sich gefallen lassen, daß es von einer *Nuova Unità* kritisiert wird.

Eine kleine, aber nicht unbedeutende Episode kann diesen Sachverhalt am ehe-

sten beleuchten. Im Mai 1965 verstarb in einer römischen Klinik der Ethnologe Ernesto De Martino an Krebs. Cesare Cases berichtet im Heft 23/24 der seit 1962 erscheinenden unabhängigen marxistischen Zeitschrift *Quaderni piacentini* über einen Besuch bei dem Kranken, der nicht expressis verbis über seinen Zustand unterrichtet worden war. Dessen ungeachtet kreiste die Unterhaltung um den Tod. Der Besucher erinnerte in diesem Zusammenhang De Martino an Goethes Gespräch mit Falk bei der Bestattung Wielands, bei dem Goethe eine Art persönlicher Unsterblichkeit postulierte, weil er sich dagegen auflehnte, daß die Entwicklung der Monade Mensch mit dem Tod abbricht. Mit dem marxistischen Trost, daß der Tod in einer klassenlosen Gesellschaft viel von seiner Dramatik verlieren werde, sucht Cases dem Gespräch eine abschließende Wendung zu geben, aber da erscheint die Frau des Kranken und mahnt die Besucher zum Aufbruch: «Wir verabschiedeten uns in Eile. Ich weiß nicht, was De Martino geantwortet hätte, aber wenn dieses plötzliche Ende unseres Gesprächs dem Schein nach mir das letzte Wort gelassen hatte, so war in Wirklichkeit doch De Martino der moralische Sieger, denn mein Hinweis auf zukünftige und wer weiß wie wahrscheinliche Epochen hatte lediglich indirekt das Bewußtsein um das sich vor uns abspielende Drama verschärft: Das Drama des Freundes, der in der Fülle seiner Kraft und seiner Aktivität im Sterben lag, und unser Drama, da wir einer so kraftspenden und fruchtbaren Gegenwart beraubt wurden.» Der Artikel von Cases war bereits gesetzt, als Franco Fortini davon Kenntnis erhielt und nun mit der ihm eigenen Leidenschaft und Kompromißlosigkeit das hier aufgeworfene Thema aufgriff, um einige grundsätzliche Überlegungen über die *Ultimi tempi* anzustellen (*Quaderni piacentini*, 23/24). Mit «Bitter-

keit oder Zorn» nimmt er davon Kenntnis, daß die im Dialog Cases-De Martino angeschnittenen Themen in den fünfziger Jahren mit Stillschweigen übergangen worden sind, als hätte es sich dabei um ein Verbrechen gegen den Fortschritt gehandelt. Wer gewisse Themen streifte, wurde nach 1950 sofort als «Dekadenter, Irrationalist, Mystiker, von Schlimmerem zu schweigen» angegriffen: «Viele von denen, die sich heute den Fünfzigern nähern, haben lange geglaubt (oder zu glauben vorgegeben) es sei Pflicht des Kommunisten, im rechten Augenblick falsche Thesen zu unterstützen und mit aller Energie denjenigen entgegenzutreten, die im falschen Augenblick richtige Thesen verfochten.» Und hier setzt Fortini zu einer Kritik an Cases an, der in jenen Jahren glaubte, daß die «kurze Zeit» der biographischen Kohärenz gemessen an der «langen Zeit» der geschichtlichen Bewegungen unerheblich sei: «wieder einmal wird das maxistische Erbe mit dem jakobinischen verwechselt und nimmt für sich in Anspruch — wenn nötig mit einem frommen Betrug — den anderen zum Guten zu zwingen.» Fortini sieht aber nun in dem fast resignierten Hinweis auf jene wer weiß wie wahrscheinliche Epoche ein Zeichen für die Müdigkeit des Marxisten Cases, der seine früheren Positionen überprüft und korrigiert hat. Aber hier muß Fortini gerügt werden: gerade die Tatsache, daß Cases es auf sich nahm, in jenen scheinbar irrationalen Bereich des Todes einzudringen, ist ein Zeichen für seine unerschöpfliche Energie, für seine biographische Kohärenz. Der Dialog Cases-De Martino und die dazu gehörige Polemik Fortini-Cases gehören zu den schönsten Zeugnissen des italienischen Marxismus dieser sechziger Jahre. Durch den Ausfall des Existentialismus im Italien der Nachkriegszeit waren die ganzen durch «Marxismus und Existentialismus» aufgeworfenen Fragen verdrängt worden. Es wird hier nachgeholt.

Herausgeber der *Quaderni piacentini* ist Piergiorgio Bellocchio, Bruder jenes Marco Bellocchio, der mit seinem Film *I pugni in*

*tasca* (Die Fäuste in der Tasche) eine schockierende Familienchronik der italienischen Provinz gegeben hat. Die *Quaderni piacentini* sind mit Abstand die wichtigste von der Unzahl sektiererischer marxistischer Zeitschriften. Um sie sammeln sich heute viele jener Intellektuellen, die in den fünfziger Jahren Beiträger der kommunistischen Wochenzeitung *Il Contemporaneo* waren.

Erneuerungsbedürftig fühlten sich offensichtlich die *Nuovi Argomenti*, die seit Kriegsende von Alberto Carocci und Alberto Moravia herausgegeben werden. Als Dritter im Bund kam nun in die Redaktion der seit Frühjahr 1966 bei Garzanti in Mailand erscheinenden Zeitschrift Pier Paolo Pasolini. Pasolini ist es gelungen, in den letzten zehn Jahren zur beherrschenden Figur der italienischen Literatur und des italienischen Films zu werden. Selten hat ein Schriftsteller sein *image* geschickter aufgebaut. Der Regisseur des Matthäus-Evangeliums hat selbst etwas von messianischem Sendungsbewußtsein: als Märtyrer der Zensur und der Justiz fehlt ihm nicht das Chrisma des Opfers. Was für eine Schauspielerin der Sex-Appeal ist, ist für P.P.P. der Shock-Appeal. Dazu kommt noch eine außergewöhnliche Kompetenz in philologischen Fragen, besonders auf dem Gebiet des Strukturalismus: Gelehrter, Essayist, Romancier, Lyriker, Regisseur, Politiker: mit Pasolini hat es Mutter Natur gefallen, einmal sparsam zu sein und ein halbes Dutzend Menschen in einem zu vereinigen. Längst vor Paul VI. war Pasolini in Indien, und neuerdings schockierte er seine Freunde durch die Feststellung, daß das einzige Land, in dem man das Klima der *resistenza* noch erleben könne, die USA seien. Die kommunistische Tageszeitung *Paese sera* veröffentlichte in Rom einen Protestbrief eines Lesers, der sich gegen Pasolinis Äußerung in einem Interview verwahrte, die schönste Linke, die ein Marxist heute entdecken könne, sei in Amerika. In den *Nuovi Argomenti*, 3/4, Juli-Dezember 1966, erläuterte der Schriftsteller seine Behauptung: «In Amerika, . . ., habe ich viele Stunden jenes

klandestinen Klimas, jenes Kampfs, jenes revolutionären Drangs, jener Hoffnung erlebt, die in das Europa der Jahre 44/45 gehören.» Pasolini findet bei jenen Weißen, die sich für die Gleichberechtigung der farbigen Bevölkerung einsetzen, eine «fast mystische demokratische Haltung». Auch in den jungen Leuten, die den Drogen zum Opfer fallen, sieht Pasolini «Märtyrer», die er auf eine Stufe mit jenen Opfern der weißen Rassenfanatiker in den Südstaaten stellt: «Sie sind ebenso rein, sind in gleicher Weise jenseits jener miserablen menschlichen Berechnung jener, die die «Lebensart», welche die stabilisierten Gesellschaftsformen anbieten, ablehnen.»

Wer Pasolinis Romane, *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta*, gelesen hat, wird sich über seine Begeisterung nicht wundern. Pasolini zelebriert seine Reaktionen wie einen Ritus: Schilderung objektiver Fakten endet in subjektiver Verzückung, in der Begeisterung des Neophyten, dem das Alte schal und überholt vorkommt. Verbrüderung mit den Beatniks (Pasolini wirft den italienischen Kommunisten vor, daß ihr Schweigen auf ihren stalinistischen Moralismus und ihren italienischen Provinzialismus zurückgehe), Neuerstehung des Mythos der *resistenza* («die aber ganz frei ist von jenem an das Risorgimento erinnernden, fast möchte ich sagen klassizistischen Geist, der aus der Perspektive von heute den europäischen Widerstand etwas ärmlich erscheinen läßt») und brüderliche Lektüre Ginsbergs.

Wer wie Pasolini empfänglich ist für religiöse Exaltation, sieht neben der Morgenröte im Aufgang auch immer die Götterdämmerung. Wo so oft Neues prophezeit wird, muß das Alte vom Platz geschafft werden. Es überrascht daher nicht, daß Pasolini im gleichen Haft *La fine dell'avanguardia* prophezeit.

Die italienische Avantgarde ist eine Angelegenheit der sechziger Jahre. Sie trat 1961 mit einer Anthologie *I Novissimi — Poesie per gli anni '60* an die Öffentlichkeit: eine zweite Auflage konnte 1965 bei Einaudi erscheinen. Die Lyriker der *Novissimi*, Elio Pagliarani, Alfredo Giu-

liani, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, waren auch die Wofführer jenes *Gruppo 63*, der 1963 zum ersten Mal in Palermo zusammentrat (cfr. meine *Italienische Zeitschriftenschau* im Februar 1965). Pate stand der avantgardistischen Bewegung des Gruppo 63 Luciano Anceschi, der seit Jahren die Zeitschrift *Il Verri* herausgibt, in welcher er dem größten Teil der jungen Talente zum Debüt verhalf. Unter den *Novissimi* befindet sich neben dem neo-naturalistischen Pagliarani, der hyperintellektuelle Sanguineti, der keinen Gag moderner Technik verschmäht, um zu verblüffen. Bedauerlich ist lediglich, daß Sanguinetis Kompositionen letzten Endes doch recht vorgestrig anmuten. Eugenio Montale hat schon vor Jahren in einem von den *Nuovi Argomenti* veröffentlichten Interview (Nr. 55/56, März/Juni 1962) einige beherzigenswerte Feststellungen über die moderne Poesie getroffen: «heute scheint in allen Künsten die Technik materiell verstanden zu werden: das *collage*, die Farbe der Tube, das Geräusch des herabsausenden Rolladens, das vielsprachige *cocktail* der Wörter, die in den *shaker* geschüttet und dann «vor dem Gebrauch» geschüttelt werden, sind an Stelle jenes «mittelbaren» Ausdrucks getreten, der die Kunst kennzeichnet.»

Alles in allem besteht in den Gedichten Sanguinetis ein schreiender Kontrast zwischen dem technischen Aufwand, der bemüht, und der Substanz, die verarbeitet wird. Hier sind dem literarischen Dilettantismus Tür und Tor geöffnet, hier feiert der Snob-Appeal literarischer Tagungen und Tafelrunden seine größten Triumphe. Schon Montale hatte in dem zitierten Interview bedauert, daß der Vers heute nichts anderes als eine optische Illusion ist, Pasolini kann entsprechend feststellen, daß bei Sanguineti und den «am wenigsten verächtlichen Neoavantgardisten» das Gedicht von einem «weißen und aseptischen Licht typographischer Universalität» überzogen wird. Pasolini zögert nicht, allen avantgardistischen Cliquen und Klüngeln seinen Fehdehandschuh hinzuwerfen. Was erfährt man vom Autor eines avant-

gardistischen Textes? «Ich erfahre lediglich, daß es sich dabei um einen Literaten handelt.» Nichts anderes sind die Literaten der Avantgarde als «alte Kleinbürger», die sich einer schrecklichen Tradition zu folge zu einer Gruppe zusammentun (Freimaurerloge, Mafia, Akademie, Kaffeehausgeschrei, Kongressitzungen, Korpsgeist). Die Polemik Pasolinis klingt aus in einem Bekenntnis zum Film: «Der Film evoziert die Wirklichkeit nicht wie die literarische Sprache, er kopiert die Wirklichkeit nicht wie die Malerei, er mimt die Wirklichkeit nicht wie das Theater. Der Film reproduziert die Wirklichkeit.» Mit einer naiven Freude an dem Zustand unverderbter Natürlichkeit feiert Pasolini die künstlerische Ausdrucksform, die ihm heute am nächsten steht, als ob im Film nicht evoziert, nicht kopiert, nicht gemimt würde! Mißt man Pasolini an Rousseau, dann wird man diesem unruhigen, polemischen, asozialen, egozentrischen und doch von der Sehnsucht nach der *Unio mystica* aller Parias, aller Verstoßenen, aller Beatniks beseelten Erscheinung der italienischen sechziger Jahre am ehesten gerecht.

Etwas am Rande der großen literarischen Streitfragen erscheint in Mailand die Zeitschrift *Poesie e critica*, von der bis jetzt neun Nummern erschienen. Sie ist, was den Satz und die Aufmachung anbelangt, eines der schönsten und gepflegtesten italienischen Periodica. Es wird von dem Verleger Luigi Maestri auch typographisch betreut. Die Sondernummer Futurismus (8/9), die im Mai vergangenen Jahres erschien, ist geradezu eine bibliophile Kostbarkeit.

*Poesie e critica* veröffentlichte in Band 6/7 (Mai 1965) einen wichtigen Aufsatz von Lino Rossi: *Schema critica dell'estetica neoidealistica italiana* (Kritisches Schema der neoidealistischen italienischen Ästhetik). Die umfangreiche Abhandlung gibt einen vorzüglichen Überblick über den allmählichen Abbau von Croces imponierendem System.

Es konnte nicht ausbleiben, daß sich die unter dem Eindruck von Croces Ästhetik herangewachsene Generation allmäh-

lich seiner demiurgisch anmutenden Autorität entzog: der Aufstand vor allem im Zeichen des Marxismus, Antonio Gramscis und Antonio Banfis.

Umberto Saba hat das Verhältnis der unter Croces geistiger Obhut herangewachsenen Generation einmal in einer, wie er es nennt, gotteslästerlichen Äußerung zum Ausdruck gebracht: der Faschismus sei letzten Endes nichts anderes gewesen als der säkulare Arm Benedetto Croces (U. Saba: *Prose*, 1964, 642). Gotteslästerlich war diese Äußerung, gemessen an Croces dezidiertem Antifaschismus, berechtigt konnte sie scheinen im Hinblick auf seine geistige Diktatur, die er jahrzehntelang auf den Seiten seiner *Critica* ausgeübt hatte. Erst die massive Auseinandersetzung der italienischen Marxisten mit Croces Werk hat diese Vorherrschaft gebrochen. Da Croce das Reich der Poesie ganz dem historisch-gesellschaftlichen Geschehen entzog, konnte eine marxistische Ästhetik nicht darauf gründen. Aber nicht nur von marxistischer Seite aus wurden Vorbehalte gegenüber Croces System laut. Im Zeichen der modernen Sprachwissenschaft war Croces Identifizierung von Ästhetik und Linguistik nicht mehr haltbar, und längst war auch Croces zentrale Behauptung der Ästhetik hinfällig geworden, der künstlerische Ausdruck kenne keine Mittel, weil er keinen Zweck habe. Mit allzu großer Eleganz setzte sich der napoletanische Philosoph über die Fragen der Technik und des Materials hinweg. Angesichts des hundertsten Geburtstages im vergangenen Jahr konnte man nur zu dem Schluß kommen, daß sein System der Ästhetik in Trümmern liegt. Croce ist heute — auch in Italien — zu einer historischen Größe geworden, während noch vor wenigen Jahrzehnten das Dogma seiner Ästhetik unerschüttert schien.

Die sechziger Jahre scheinen in Italien durch die Krise der Institutionen gekennzeichnet zu sein, durch Frontüberschneidungen und Frontverwischungen. Das Dogma Croces und das Dogma der Kommunisten (es würde hier zu weit führen,

auch auf die zentrifugalen Tendenzen des II. Vatikanischen Konzils hinzuweisen) sind erschüttert.

Brüchig ist auch die Institution der italienischen Sprache geworden. Es war wieder einmal Pier Paolo Pasolini vorbehalten, den Sachverhalt zu diagnostizieren. Vor etwa zwei Jahren reiste er durch Italien und erklärte, die italienische Sprache erhalte heute ihre Impulse nicht mehr in Zentralitalien zwischen Florenz und Rom, sondern im Norden, zwischen Mailand und Turin. Es genüge, eine Rede Moros anzuhören, um festzustellen, daß er nicht mehr die rhetorisch bemühte Sprache verwende, die seit der Einigung Italiens die offizielle Beredsamkeit des Landes gekennzeichnet habe, sondern wie ein Mailänder oder Turiner Generaldirektor mit Fakten und Daten aufwarte. Italo Calvino veröffentlichte seinerseits einen Diskussionsbeitrag der in Italien seit Dantes *De vulgari eloquentia* immer erregenden *questione della lingua*. Calvino weist auf die merkwürdige Tatsache hin, daß in Italien ein spontan berichtetes Ereignis zunächst im Dialekt, im Jargon oder in der Hochsprache ausgedrückt, aber dann in die Sprache der Bürokratie «übersetzt» wird, in jene *antilingua*, die in den Protokollen der Carabinieri weiterlebt. Ein gut informierter Artikel von Cesare Garelli (*Lingua e antilingua nel giornalismo*) berichtet in Heft 160 des in Bologna erscheinenden *Mulino* über diese Zusammenhänge und Auseinandersetzungen.

Der *Mulino* hat sich in den sechzehn Jahren seines Bestehens vor allem mit exakten sozialpolitischen Analysen verdient gemacht. Ein Beispiel für zuverlässige Information gab auch Mario Guaraldi mit seiner Untersuchung des italienischen Verlagswesens (*Per un'analisi dell'editoria*, 161, März 1966). Nach der offiziellen Aufstellung der Associazione Italiana Editori, gab es 1965 in Italien 1096 Verlage. Diese Zahl besagt nichts, wenn man bedenkt, daß mehr als die Hälfte der italienischen Buchproduktion von dem Mailänder Verlag Mondadori

kontrolliert wird und beispielsweise eine konfessionelle Institution wie die Edizioni Paoline geradezu über ein Monopol katholischer Erbauungsliteratur verfügen.

Mondadori hat in den letzten zwei Jahren eine Revolution auf dem italienischen Buchmarkt eingeführt: auch in Italien gibt es nun das Taschenbuch. Die Oscar Mondadori erscheinen wöchentlich und der Verlag konnte es wagen, auch mehr als 100000 Kopien auf den Markt zu werfen. Damit war das Zeitungskiosk-Monopol des Verlags Fabbri, der sich auf Kunsthefte konzentriert hatte, gebrochen. An jedem Wochentag wird dem italienischen Zeitungskäufer nun zu seinem *Giorno*, zu seinem *Corriere della Sera*, zu seiner *Unità* nun auch noch eine Sonderpublikation angeboten. Wer aber nicht wie Mondadori über ein geradezu unerschöpfliches Reservoir an Titeln verfügte, verzichtete von Anfang an darauf, es mit dem mächtigen Konkurrenten aufzunehmen. Den wenigen, die es versuchten, ging oft nach wenigen Titeln der Atem aus. Um traditionell gebundene Bücher überhaupt noch anbieten zu können, verweisen die Verleger gelegentlich darauf, daß der Titel mindestens zwei Jahre lang nicht als Rotationsdruck erscheinen werde. Die Revolution des Taschenbuchs, das auch noch den entlegensten Winkel der Halbinsel erreicht, kann in ihrer Bedeutung noch nicht abgesehen werden. Zum ersten Mal in der Geschichte des Buchs wird der Weg zu ihm nicht mehr durch den Preis verstellt. Die neuen Lesermassen müssen allerdings herangezogen werden, sonst wird das Mißverhältnis zwischen Produzent und Konsument den *boom* wieder in sich zusammensacken lassen.

Die italienische Literatur ist heute in einer Phase der Involution. Nur der *go-getter* literarischer Tagungen und der *habitué* saisonbedingter Cocktailparties kann sich darüber hinwegtäuschen. Die Proportion zwischen dem, was an Druckbarem anfällt und dem Apparat, der es verarbeitet, kanalisiert und unter die Leute bringt, hat sich in katastrophaler Form geändert. Nicht nur in Italien hält der

Schriftsteller dem dadurch ausgeübten Druck nur wenige Jahre stand. In der Regel ist er in wenigen Jahren verschlossen. Ausnahmen wie Pasolini werden selbst zu Institutionen und flüchten sich aus der Literatur in den Film, zum Fernsehen oder schlimmstenfalls in die Redaktionen der großen Verlagshäuser. Das Buch ist mehr als je zu einer Ware geworden, der hinter ihm stehende Autor zu einem Börsentitel, auf den gesetzt wird. So hat vor kurzem Mondadori mit einer geradezu fabelhaften Summe den Verfasser der erfolgreichen *Gärten der Finzi-Contini*, Giorgio Bassani, aufgekauft.

Wer an der italienischen Literatur dieser sechziger Jahre sein Interesse verliert,

kann sich durch die von der Literatursociologie aufgeworfenen Fragen entschädigen; die Zeitschriften, von deren Existenz man in der Regel jenseits der italienischen Sprachgrenzen nichts weiß, zeigen aber nach wie vor, daß dieses Land mit seiner sprichwörtlichen Ungeduld und Ungenügsamkeit nach wie vor ein Umschlagplatz für Ideen und Ideologien verschiedenster Provenienz ist, wenn es sich auch nicht leugnen läßt, daß die Nivellierung der europäischen Nationalliteraturen in den vergangenen Jahren immer weiter fortgeschritten ist: man möchte sich wünschen, daß die falsche *koine* der Pseudoavantgarde Sanguinetis nicht das letzte Wort behält.

*Johannes Hösle*

## ÖSTERREICHISCHE ZEICHNUNGEN UND AQUARELLE

*Ausgewählte Blätter der Albertina, Wien, in der Graphischen Sammlung der ETH in Zürich*

Nachdem die Graphische Sammlung der ETH in früheren Jahren schon Zeichnungen aus den Beständen der Akademie in Wien und aus dem Kupferstichkabinett in Berlin hat zeigen können, durfte dieses Mal Prof. Gradmann, ihr Leiter, in der Wiener Albertina Zeichnungen und Aquarelle österreichischer Meister der letzten zweihundert Jahre in liberaler Weise aussuchen und in der Schweiz zeigen. Dieser Zeitabschnitt geht etwa vom Tode der Kaiserin Maria Theresia und dem Ausklang des Barock durch das 19. Jahrhundert bis in unsere Tage des republikanischen Österreich. Er folgt einer glanzvollen, festlichen Zeit, da Wien die Hauptstadt eines großen Reiches und der Vorort des deutschen Kulturkreises war. Im Gefolge der Französischen Revolution spielten sich dann die großen Veränderungen im Gefüge Europas ab, welche Paris in den Vordergrund, Wien zur Seite treten ließen. Wenn

wir uns die hervorragenden geistigen Leistungen Österreichs in dieser Zeit deutlich machen, so steht die Musik weitaus vorne dran, während die bildende Kunst neben dem führenden Frankreich so weit zurücksteht, daß uns im allgemeinen nur wenige Meisternamen bewußt sind. Den Musikern Mozart, Haydn, Schubert, Beethoven antwortet auf dem Felde der Malerei nichts Gleichwertiges.

Diese Ausstellung bietet eine schöne Gelegenheit, sich darüber klar zu werden, wie es zu dieser Ansicht kommt. Österreichische Kunst entsteht, mit Ausnahme etwa des Tirolers Joseph Anton Koch, der in Rom sich eigenartig entfaltete, in Wien, der Residenz des Kaisers, mit verpflichtenden Traditionen und einem Lebensstil großen Zuschnittes, einer Weltstadt, dem Zentrum des an die slawische Welt grenzenden östlichen Europa, das durch diesen kaiserlichen Hof Niveau und Verpflichtung

erhielt. Darum wird die österreichische Kunst noch weit hinaus getragen und bestimmt von hoch entwickelter und verfeinerter Lebensart. Es ist städtische, urbane Kunst, auch wenn es sich um ländliche Motive handelt. Diese kultivierte Auffassung und Vortragsweise bestimmt bis ins 20. Jahrhundert hinein das Aussehen der österreichischen bildenden Kunst: da ist alles gepflegt, beherrscht, gekonnt; das Naive, Dilettantische oder Naturburschenhafte ist selten. Man spürt allenthalben, daß der Künstler sich bemüht, sein Bestes zu geben und sich nur mit Äußerungen hervorwagt, die gehobene Ansprüche zu befriedigen vermögen. Ein feiner, höflicher Ton beherrscht auch die Kunst.

Bedenkt man die Lebensbedingungen, unter denen in Österreich Künstler und Kunst sich entfalten, und sieht man von unangebrachten Vergleichen ab, so wird man in dieser Ausstellung viele erfreuende und köstliche, entzückende und liebenswürdige Aussagen finden, die den Besuch zu einem Genuss machen.

Der lange dauernde Wiener Kongreß von 1815, der Europa für hundert Jahre formierte, versammelte eine glanzvolle internationale Gesellschaft in Wien. Der Aufenthalt bedeutender französischer und englischer Künstler wirkte noch längere Zeit anregend nach, was sich besonders in der entwickelten Kultur des Aquarells, etwa bei Fendi und Schindler, zeigt. Vergleicht man die Veduten der schweizerischen Kleinmeister mit den österreichischen Landschaftskünstlern wie Ender und besonders Rudolf von Alt, so wird das Serienmäßige der auf Befriedigung einer umfangreichen und stark normierten Nachfrage gerichteten Produktion unserer König, Lory, Rieter deutlich, und das tiefer begründende und entwickeltere Künstlertum Alts tritt eindrucksvoll und einnehmend hervor. Ein Zeitgenosse Menzels in Berlin und des Wädenswilers Steffan in München ist er während eines langen Lebens (1812—1905) ein wandernder Aquarellmaler gewesen und die tragende Gestalt der österreichischen Zeichenkunst im 19.

Jahrhundert. Ein still empfundener poetischer Charme, ein ruhiges Glück über die lichterfüllte Schönheit dieser Welt liegt über diesen zauberhaft berührten Blättern.

Der Beziehungen der Schweiz zum künstlerischen Österreich in den vergangenen zweihundert Jahren sind mehrere: nicht nur haben österreichische Maler wie Ender und Alt Motive in der Schweiz gefunden — der Zürcher Ludwig Vogel gesellte sich 1808 zu den Lukasbrüdern um Overbeck und Pforr in Wien, zog mit ihnen nach Rom und blieb ihrer auf Reinheit und Würde ausgehenden Kunstgesinnung ein Leben lang treu. Er traf bei ihnen einen Landsmann, den heute verschollenen Hottinger. August Pettenkofen, der in Paris weltmännische Allüre sich erworben, erinnert durch seine Vitalität an unsere Buchser und Anker, denen er generationsmäßig zugehört. Gustav Klimt, derselben Altersschicht wie Hodler angehörend, ist in seinen extrem erotisierten Zeichnungen ein hochgezüchteter Ausdruck der raffinierten Kultur der um die Jahrhundertwende zur modernen Großstadt sich wandelnden Kaiserresidenz mit ihren Verbindungen zu orientalischen Lebensformen, die den puritanischen Norden Europas fremdartig üppig berühren. Hodlers erstaunliche Lebensfriese «Die Nacht», «Eurhythmie», «Der Tag» wurden 1904 in Wien mit hoher Anerkennung aufgenommen, und sein Durchbruch zu breiter Anerkennung datiert von damals. Klimt und Hodler schlossen Freundschaft. Unter den wenigen Arbeiten anderer Künstler, die Hodler besaß, befand sich ein Hauptwerk Klimts. Der Jugendstil, der sich an solchen Äußerungen formte, fand in Wien einen raffinierten Ausdruck in der «Wiener Werkstatt», in deren Laden an der Bahnhofstraße in Zürich bis in die zwanziger Jahre hinein viele Dinge des täglichen Lebens in neuartigen Formen und Materialverbindungen angeboten wurden. Zur selben Zeit, während des katastrophalen Ersten Weltkrieges, der den Sturz des Kaiserreiches zur Folge hatte, fand sich Franz Wiegele, ein subtiler Künstler und meisterhafter Zeichner, als ein vom Krieg verstörter

Flüchtling, im Café Schneebeli am Zürcher Limmatquai im Kreise der Othmar Schoeck, Hermann Hubacher, Ernst Morghenthaler. Und wenig später, zu Anfang der zwanziger Jahre, hat die denkwürdige Begegnung Max Gublers mit Herbert Boeckl in Bagheria bei Palermo es dem Schweizer ermöglicht, seine eigene farbig gelöste Ausdrucksweise zu finden. — Oskar Kokoschka endlich, die urhafteste und vitalste, am weitesten angelegte Persönlichkeit unter den österreichischen Künstlern dieses Jahrhunderts, verbringt seine späten Jahre in seltener Lebensfülle in unserem Lande.

Die Ausstellung zeigt, wie nach dem Weltkrieg nach langer Abschließung von der allgemeinen Entwicklung in Österreich eine große Schar junger, neue Ausdrucksmöglichkeiten suchende Künstler fast eruptiv aufgebrochen ist. Eine neue Generation trachtet in einer völlig veränderten Welt sich zu orientieren. Eine gedankenreiche, jetzt auch gedruckt vorliegende Einführung durch Walter Koschatzky, den Direktor der Albertina, macht mit den Problemen des künstlerischen Österreich vertraut.

*Walter Hugelshofer*

*Die Kunst ist ein in Form gebrachtes Verlangen nach dem Unmöglichen.*

*Albert Camus*