

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 41 (1961-1962)
Heft: 12

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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

UMSCHAU

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Der Auftrag des Kritikers

Teil I: Polemik

Herbert Eisenreich beginnt in der Dezembernummer der Wiener Monatszeitschrift *Forum*, Heft 96, unter dem Titel «Keine Krise des Romans», sein Plädoyer für das Lebendige und gegen Abstraktionen in der Kunst mit einer amüsanten und wohl richtigen Behauptung: «Es gibt ein einfaches Rezept, sich uninteressant zu machen: die Ankündigung, daß man über eine bestimmte Sache sprechen werde; und ein ebenso einfaches Rezept, sich interessant zu machen: die Ankündigung, daß man über die Krise einer bestimmten Sache zu sprechen gedenke. Und da die Menschen gemeinhin lieber für interessant als für uninteressant gelten, hören wir, wohin auch immer unser Ohr sich neigt, von der Krise reden.»

(Die neue, von Walter Höllerer im Kohlhammer Verlag herausgegebene Vierteljahrsschrift *Sprache im technischen Zeitalter*, welche hiermit begrüßt sei, bringt in ihrem ersten Heft ebenfalls einen lesenswerten Beitrag Eisenreichs, eine Rede für das Leben der Sprache als Organ und gegen ihre Manipulatoren.)

Wer von Gegenständen spricht, muß sie kennen. Wer von deren Krisen redet, braucht im Grunde nur noch sein Bewußtsein der Krisenhaftigkeit der Zeit zu aktivieren, um anhand von allem möglichen seine Gegenwartnähe und seinen Daseinsernst unter Beweis zu stellen. Damit legitimiert sich jeder rasch und leicht. Früher mag es Aufgabe des Kritikers gewesen sein, die Ausbreitung des Krisenhaften einzudämmen; heute ist er natürlich selber in der Krise. Es stört uns deshalb nicht mehr im geringsten, auch von der «Krise der Kritik» zu lesen. Worin besteht sie?

Eine zitatreiche Zusammenstellung von «Stimmen — Meinungen — Ansichten» unter dem Titel «Über die deutsche Literaturkritik» durch Werner A. Kleye in Heft 1,

1962, von *Welt und Wort*, mit 32 Quellen und vielen bekannten Namen aus Lehre und Praxis, versucht, «Übereinstimmungen und Gegensätze herauszufinden und die Meinungen und Ansichten zusammenzufassen und auszuwerten.» Dies sei nötig, denn nach allgemeinem Urteil stehe es um diese Disziplin besonders schlimm. Ich möchte hier gleich bemerken, daß ich diese Auffassung teile. Doch was Wachsamkeit erheischt, scheint mir weniger die «nicht immer übereinstimmende» als im Gegenteil die gefährlich abgestimmte Kritik so vieler einflußreicher Zeitschriften der Gegenwart. Die für Kleye offenbar immer noch bedauernswert hohe Zahl von Abweichungen, «Zeichen einer relativistischen Zeit», ist meine einzige Hoffnung, daß der wahre Kritiker am Leben bleibe.

Wir sind vom Gedanken ausgegangen, ein kritischer Rezensent hätte eigentlich die Pflichten eines Stadtwächters vor den Toren der Gesellschaft. Er wäre, aufklärerisch formuliert, der «vernünftige Tadler» all jener, die es nach seiner Meinung besser unterließen zu schreiben, zu malen, meißeln, bauen und zu komponieren. Sein Tun setzt eine ihm Auftrag erteilende Gemeinschaft voraus, welche, ihres Besitzes bewußt, ihn auch verteidigt. Dieses Verhältnis hat sich geändert: Nicht der Schutz von Bestehendem, sondern die Kundgabe der Verluste scheint nun des Kritikers Amt. Und wenn er feststellt, wieder einer habe sein geistiges oder weltanschauliches Gepäck über Bord geworfen und ankere im Chaos (Mombert), gelangt mancher vom Bedauern zur Indifferenz, wenn nicht zum Beifall oder gar Befehl, wonach alle fortan diesem Mutigen nachzueifern hätten, ansonst man sie nicht mehr zur Partei der Modernen zähle.

So liest man denn heute auch in kirchlichen Blättern Huldigungen merkwürdiger

Art. Der Herausgeber des *Evangelischen Literaturbeobachters* selber, Hannsludwig Geiger, rezensiert im Dezemberheft 1961 fünf Romane und hält guten Glaubens dafür, der gegenwärtig grassierende Tabu-Abbau könne «nicht nur als Spekulation auf das Sensationsbedürfnis, als Spiel mit dem Lasziven, als Überschätzung des Sexuellen gedeutet werden». — Warum? — «Hinter den thematischen Patrouillen wird das Bestreben erkennbar, das Unsagbare sagbar zu machen. Die Schockierer sind weithin Existenzerheller und von den Abgründen her Moralisten.» Das ist nicht mehr eine avantgardistische, sondern eine sehr gängige Art der Legitimation. Ich bestreite nicht, daß die besprochenen Romane zum Beispiel von Tanizaki und Moravia «erhellend» seien. Den «Schockierern» aber so allgemein den Orden «Verteidiger der Moral» zu verleihen, hätte ich als evangelischer Literaturbeobachter doch etwas Hemmung. Es hilft dann wenig und tönt eher komisch, wenn der Verfasser im Schlußsatz trotzdem wünscht, die Dichtung möge die «heile Welt» (Bergengruen) «wider den Schock, wider den Tabubruch neu entdecken und gestalten»!

*

Entweder-und-Oder heißt die Formel all jener, welche zwar positiv, aber doch modern sein wollen. Auch Walter Jens scheint ihr auf Grund seiner Festrede an der Frankfurter Buchmesse 1961 gar nicht abhold. Diese fand ein weites Echo, wurde abgedruckt in Nummer 43 vom 20. Oktober des Wochenblattes *Die Zeit* und trug den Titel «Der Schriftsteller und die Totalität», ein «Plädoyer für das Positive in der Literatur».

Jens erteilt den heutigen Dichtern mit wenig Ausnahmen (Brecht, Camus, Hemingway, Scholochow, Pavese, «die frühe» Anna Seghers, Vittorini und Babel) schlechte Noten. Sie verfallen zweierlei Fehlern: Während die einen träumerisch oder mythisierend der Wirklichkeit den Rücken kehren, sind die anderen von ihr gebannt und geben sie nur reportagenhaft und «unverwandelt» wieder. Diese neutrale Antinomie wird von einer politischen überlagert: Der Westen — liest man — verfallt der Faszination des Häßli-

chen und der Trauer über die verlorene Vergangenheit, der Osten kultiviere einen heuchlerischen Optimismus und lüge mit Blick auf die Zukunft eine falsche Gegenwart vor. Jens beschränkt sich auf Ratschläge an unsere Dichter. Er fordert von ihnen eine Besinnung auf das vernachlässigte «Positive», und zwar im Namen der antiken, mit einem Antigone-Zitat belegten «Totalität»; die Schilderung von Güte und Schönheit dürfe nicht länger inferioren Schreiberlingen überlassen werden.

Damit sprach der Redner gewiß einem großen Teil des Festpublikums aus dem Herzen. Wie die Rezension in der Oktobernummer 10 (124) der Verleger- und Autorenzeitschrift *Publikation* zeigt, wurde wohl zum Teil überhaupt nur dieser erbauliche Aspekt der Ansprache zur Kenntnis genommen. Aber zu berücksichtigen waren auch die auf dem Fachgebiet ja durchaus herrschenden Formalisten, und sie kamen nicht zu kurz. Wenn Jens nämlich dafür eintrat, es sei wieder einmal eine Ehe und die Freude zu beschreiben (statt immer nur der Ehebruch und der Schmerz), dann nicht etwa einfach um des Guten oder Schönen in der Welt willen, sondern um jene numinose «Totalität» der Griechen wieder zu erreichen. Er wirft den westlichen «Sexualanalytikern», «Höllenzauberern» und «Kobold-Beschwörern» folglich nicht ihre Negativität, sondern bloß Einseitigkeit vor. Und er beklagt nicht den Verlust der Werte, das wäre ein außerkünstlerisches Kriterium, worauf sich ein gewiegter Kritiker auch in einem «Plädoyer für das Positive» nicht behaften läßt, sondern er tadelt — ihr mangelndes Talent! Das Problem sei nämlich, so liest man, «in Wahrheit technischer Natur», denn die Beschreibung des janusköpfigen, integralen Menschen im «Alltags-Einerlei» erfordere eben mehr Genie als jene des verworfenen und perversen.

Wir befinden uns somit, nach einem wirkungsvollen Scheinangriff auf das Böse, wieder im sicheren Bereich der reinen Form und erfahren, daß einfach heute «das Können der Schriftsteller nicht ausreicht, die Moralität zu beschreiben». — Ist der Dichtung aber damit geholfen, daß man von ihr eine möglichst gleichmäßige Mischung von Weiß und

Schwarz verlangt? Ist nicht vielmehr zu fordern, daß jeder Schreibende die Welt — ob finster oder licht — so zeichne, wie er sie erlebt? Nur dann, scheint mir, wird sein Werk authentisch, sagen wir ruhig «positiv». Wie immer es um jene aus einer technischen Komposition hervorgegangene «Totalität» bestellt sei, Jens hebt die Forderung, die er an den Dichter richtet, selbst wieder auf, indem er die Frage der Positivität zu einer Frage des Talentes macht: Wenn ihr's nicht habt, «ihr werdet's nicht erjagen.»

Wie kann man aber überhaupt für das Zarte in der Liebe werben und zugleich die doch auch recht menschliche Sehnsucht nach einem «himmlischen Himmel» als Hang zu «wahrhaft diabolischer Uniformität» verleumden, weil sie nicht «total» sei? — Offenbar aus Freude an der Dialektik. Eckermann berichtet uns von einem Gespräch über deren Wesen: «Es ist im Grunde nichts weiter, sagte Hegel, als der geregelte, methodisch ausgebildete Widerspruchsgeist, der jedem Menschen inwohnt, und welche Gabe sich groß erweist in Unterscheidung des Wahren vom Falschen. ‚Wenn nur‘, fiel Goethe ein, ‚solche geistigen Künste und Gewandtheiten nicht häufig gemißbraucht und dazu verwendet würden, um Falsches wahr und das Wahre falsch zu machen!‘» (18. Oktober 1827).

*

Einfacher als im Bereich eines didaktisch verbrämten Formalismus ist die Frage nach dem Auftrag der Kritik im Bereich des ehrlichen Engagements. René Wintzen geht in seinem Aufsatz «Der Schriftsteller und die Gesellschaft» in Heft 4/1961 der Zeitschrift *Dokumente* auf das Buch «Ecrits en notre Temps» von Lucien Guissard ein. Guissard ist Priester. Sein Werk erhielt den Grand Prix Catholique de Littérature. Aber es zeigt merkwürdige Züge einer Feindschaft gegen alles, was auch nur von fern an eine Kunst um der Kunst willen erinnert. Frankreich scheint gegenwärtig der «poésie pure» so überdrüssig, daß die Art des Bekenntnisses des Dichters wenig ins Gewicht fällt angesichts der Forderung, daß er sich bekenne. Guissard gelangt — verallgemeinernd, aber

nur auf Grund französischer Werke — zu der offenbar für die Kirche verheißungsvollen Feststellung, Literatur und moralisch-soziales Denken und Empfinden seien nie so eng verbunden gewesen wie gerade heute. «Daß Schriftsteller den Bereich der Fiktion verlassen», schreibt Guissard, «um sich zu den Menschen zu gesellen . . ., ist ein Zeichen dafür, daß die Literatur kein nichtiger Ausflug in die Wüste ist, sondern ein ewiges Verlangen, am Leben teilzuhaben.» Die Dichtung bei Saint-Exupéry und Simone Weil, Ramuz und Claudel, Mauriac und Aragon, Camus und Malraux wisse sich verantwortlich; sie wird gelobt.

Wie fern die Zeiten, da man die Propheten in der Wüste suchte — ein «nichtiger Ausflug»? Gewissen Kreisen des französischen Klerus scheint noch der enragierte Marxist lieber als der Einsiedler außerhalb der Gesellschaft. Wenn aber das Engagement schlechthin bejaht wird, glaube ich, führt das zu einer neuen Art der Indifferenz, die sich von jener der bloßen Formkunst nicht groß unterscheidet.

*

Immer wieder werden der Literatur Verantwortlichkeiten aufgebürdet, die der Dichter als Mensch zu tragen hätte. Sie soll bewirken, daß auch die mit ihr Umgang pflegenden Lehrer und Interpreten gefeit sind gegen politische Kurzsicht und moralisches Versagen: Wiederum ein schiefes Verhältnis, das die Kritik nicht müde werden darf zu korrigieren.

«Von der Problematik der deutschen Germanistik» betitelte sich Beda Allemanns seinerzeitige Präsentation von R. W. Leonhardts polemischer Abrechnung «Der Sündenfall der deutschen Germanistik» (Artemis 1959) in *Domino* 27. Leonhardt ging es, unter anderem, auch um den Hinweis, daß die Hüter der Dichtung, die Literaturprofessoren Deutschlands, in ihrer überwiegenden Mehrzahl Hitler gehuldigt hatten. Allemann betont die «methodologische und grundlagentheoretische Unsicherheit», welche diese Disziplin ausgehöhlt und ideologieanfällig gemacht habe: Also auch eine Krise der Literaturwissenschaft! — Dem wäre beizu-

fügen, daß dem Literarhistoriker die Forschung auf Grund der Natur ihres Gegenstandes wohl schon früher nicht jene weltanschauliche Geborgenheit gewährte, wie dem Theologen der Glaube seiner Konfession.

*

Sehr rabiat gebärdet sich in einem Pamphlet mit «polemisch-didaktischer Absicht» Franz Schonauer. Sein im Walter-Verlag erschienenes Taschenbuch «Deutsche Literatur im Dritten Reich» ist über große Strecken eine Zitatensammlung, richtet sich aber nicht in erster Linie gegen das Parteischrifttum, sondern gegen nicht ins Exil gegangene Überlebende wie Carossa, Schröder, Ina Seidel, Wiechert und Bergengruen. Ihre innere Emigration als Scheinwiderstand zu entlarven, ihre Fluchtideologie zu enthüllen, erweist sich als Schonauers Hauptwunsch. Der Rezensent der *Deutschen Rundschau*, Wulf Segebrecht, hat dazu in Heft 12/1961 leider wenig zu bemerken.

Um so gründlicher setzt sich Armin Mohler in *Merkur* 167 vom Januar 1962 mit dem Buch auseinander, was ihm entsprechenden Haß eingetragen haben dürfte. (Auch von Max Frischs «Andorra» öffentlich zu sagen, es sei ein billiges Stück, ist ja nicht leicht, weil es eine Gesinnung propagiert, welche — kraft ihrer heutigen Virulenz — jeden Gegner von vornherein zum heimlichen Nationalsozialisten stempelt.)

Mohlers Kritik «Tabula rasa in Paperback» geht aus vom Typus des Verfassers, der als Scharfrichter nicht von Urteilen, sondern von Hinrichtungen lebt. Schonauer verlangt für jene bösen Jahre — rückblickend — eine «Literatur, die die herrschende Ideologie verneinte», und zwar offen, nicht auf dem Umweg über eine «unfruchtbare Innerlichkeit». Das ist im Terrorstaat Aufforderung zum Selbstmord, wie Mohler konstatiert. Schonauer allerdings war 1940 bis 1945 Soldat. Das hinderte ihn nicht, sogar das Werk eines E. G. Winkler oder Jochen Klepper (der eine starb als Flüchtling, der andere als Verfolgter in der Heimat — beide durch eigene Hand) als «Produkt der Resignation des bürgerlichen Menschen vor der Realität» zu bezeichnen. Man kennt diesen

Ton und dieses Vokabular: Es fällt relativ leicht, zu zeigen, daß hier der Teufel mit dem Beelzebub ausgetrieben wird. Der Fehler der bekämpften Autoren war letztlich offenbar einfach der, «bürgerlich» statt «fortschrittlich» (marxistisch) zu dichten.

Es steht demgegenüber fest, daß mancher, der sich aus eigener Gewissensentscheidung zum Widerstand erhob, in der heute reaktionär gescholtenen Dichtung Mut schöpfte, weil sie ihm zeigte, daß es *jeder* Ideologie entzogene Werte gibt. Aber Schonauer toleriert grundsätzlich keine nichtengagierte Kunst. Seines Erachtens verkehrte während der Hitlerzeit «Dialektik» jedes Bekenntnis zur Humanität in sein Gegenteil, indem jeder Schriftsteller, «solange er schrieb und publizierte, damit den absoluten Ungeist als Geist bestätigte und legitimierte».

*

Überlegener als Jens und Schonauer argumentiert der streitbare Nestor der deutschen freimarxistischen Soziologen: Theodor W. Adorno. Seine Position manifestiert sich in jeder Äußerung zu jedem Thema. So liest man in Heft 167 des *Merkur*, Januar 1962, am Ende des Aufsatzes «Jene zwanziger Jahre»: Was sich innerhalb unserer modernen Massengesellschaft «als Protest der künstlerischen Form» rege, verfallende notwendig selbst jenem planhaft Ideologischen, das es bekämpfe. Denn allem Gegnertum hafte etwas «im fatalen Sinn Gewolltes» an. Adorno nennt diese Lage die «gegenwärtige kulturelle Aporie». Für ihn ist aber auch außerhalb des Protestes keine künstlerische Form «länger denkbar». Warum? Kann ich nur als Gesellschaftswesen dichten? Kann ich nicht meine ideologisierte Umwelt durch ein produktives Anderssein widerlegen? Und ist denn diese totale Gesellschaft, in die Adorno uns hineinstellt, überhaupt die Wirklichkeit, nicht nur eine Projektion aus dem Blickwinkel des Soziologen?

Für Adorno gilt ferner, daß «der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur» «scheinhaft und widersinnig» sei; und dafür habe «jedes Gebilde, das überhaupt noch entsteht, den bitteren Preis zu bezahlen». — Wer wagt schon einen Gedanken-

gang zu bezweifeln, in welchem Auschwitz zum absoluten Nullpunkt dekretiert wird. Man hört die Gegenfrage: Oder war es das etwa nicht? (Genau so liegt es bei «Andorra».) Aus dieser Setzung gewinnt Adorno nun ein Maß, das die Arbeit des Kritikers wesentlich erleichtert; der Schluß des Aufsatzes lautet: «Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen wiederhallt.» Alles andere, das folgt von selbst, ist keine Kunst.

Um ein Beispiel zu nennen, wo Adorno den Wiederhall jenes «äußersten Grauens» hört, sei auf seine Einführung zu einer Lesung von Hans G. Helms in *Akzente* 5/1961 verwiesen. Ein Abschnitt des Helmsschen Werkes «FA: M' AHNIESGWOW» wird beigefügt. Er beginnt:

Galavorstellung:
he Lènefamifl stampfstill! Häng-klatscht!
Hemdchen vallut!
Bodyspektion papaliche, GRÖNAZder,
[immerdenktdran.

Es handelt sich um ein deutsches Gedicht. Adorno klärt in einem fünfzehn Seiten langen Aufsatz dessen «Voraussetzungen». Der Inhalt ist bald resümiert: Er beweist, daß die Unverständlichkeit des Helmsschen Gesanges dessen Wert ausmache. Die Protesthaltung manifestiere sich darin, daß Helms die «Fiktion» eines «geschlossenen Sinnzusammenhangs» wegräume, welche Voraussetzung jeder naiven Verständlichkeit sei.

Man kann sich damit abfinden, wenn jemand den Verlust seines privaten «Sinnzusammenhangs» dokumentiert. Dabei aber hat es hier natürlich noch nicht sein Bewenden. «Das grelle Licht des Unverständlichen — schreibt Adorno —, das solche Gebilde dem Leser zukehren, verdächtigt die übliche Verständlichkeit als schal, eingeschliffen, dinghaft — als vorkünstlerisch.»

Es liegt also mit «FA: M' AHNIESGWOW» nicht nur ein Kunstwerk, sondern ein Muster vor, und sein Stil ist verbindlich. Natürlich gelingt Adorno auch der Beweis, daß die modernen Verfechter der Unverständlichkeit ein absolut kunstimmanentes Gesetz offenbaren, nicht nur die Not unserer

Stunde. Und diese Erkenntnis führt zur Forderung, endgültig müsse jetzt «der Glaube hinab», «daß ein objektiv wahres Gebilde auch seine Apperzeption garantiere». Damit tritt das «bislang weithin von Konventionellem überdeckte Moment des Absurden» endlich hervor. Die frühere, verständliche Dichtung wird von hier aus gesehen nun ebenfalls fragwürdig; denn die Geschichte hat für Adorno in der Kunst «rückwirkende Kraft». Wir lesen: «Nachträglich nehmen unter diesem Aspekt selbst die authentischsten Werke etwas Vorkünstlerisches, gewissermaßen Informatorisches an.» — Ich muß gestehen, nicht unglücklich zu sein, daß uns zum Beispiel Homer über die alten Griechen auch ein bißchen informierte.

Solche rückwirkenden Entlarvungen des Überlieferten leistet Adorno auch auf dem Gebiet der Musik. Kurt Oppens hat im *Mercur* 162, August 1961, in seiner Kritik «Zu den musikalischen Schriften Theodor W. Adornos» gezeigt, wie Mozart und Beethoven nun von Schönberg her als insuffizient und dem Schein verhaftet «erkannt» werden. Tröstlich ist, daß sie keiner Verteidigung bedürfen.

Man fragt vergeblich, wie denn am Ende die heutige Kunst zu buchen sei. Ist sie nun Zeugnis des Kulturverlustes nach der Stunde Auschwitz — oder Offenbarung hoher Gesetze, was als erkenntnistheoretischer Gewinn eigentlich zu begrüßen wäre?

Gar vielerlei läßt sich zugleich vertreten bei genügend Dialektik. So liest man zum Beispiel auch noch, die Erfahrung der Zeit als Kontinuum sei heute abgestorben wegen des «zeitfremd technifizierten Prozesses der Produktion der materiellen Güter»; deshalb «konvergiere» die im Osten formalistisch gescholtene Zeitauflösung im Roman seit Joyce mit einem realen Vorgang. Daraus folgt: «Derlei Konvergenzen erweisen den Formalismus als den wahren Realismus, während die Prozeduren, die anordnungsgemäß das Reale spiegeln, dadurch eine nicht-existente Versöhntheit der Realität mit dem Subjekt vortäuschen.»

Jens beweist das Diabolische des Himmels, Schonauer den Ungeist des Geistes, Adorno den Realismus der Formalisten. Aber

an einigen Stellen sind trotz der relativen Simplizität der zugrundeliegenden Denkmethode die Gedankengänge Adornos nur mit Mühe nachvollziehbar, so etwa in dem Satz, das Zufallsprinzip sei «das Bewußtsein des Realismus von sich selbst im Augenblick seiner Lossage von der empirischen Realität». — Hier dispensiert uns jedoch vielleicht Eckermann: Goethe bedauerte einmal, daß ein gewisser Philosoph «durch die Hegelsche Philosophie so zugerichtet worden, daß ein unbefangenes, natürliches Anschauen und Denken bei ihm ausgetrieben und eine künstliche und schwerfällige Art und Weise sowohl des Denkens wie des Ausdruckes ihm nach und nach angebildet worden, so daß wir in seinem Buch auf Stellen geraten, wo unser Verstand durchaus stille steht und man nicht mehr weiß, was man liest» (28. März 1827).

*

Im Gegensatz zur Goethezeit ist es heute leider durchaus möglich, daß am Erfolg der soziologisch-dialektischen Betrachtungsweise die geheimnisvolle Schwerverständlichkeit des Idioms ihrer Verfechter teilhat. Die Dichter unter ihnen machen sie sich wohl schon deshalb fast zur Regel, gelegentlich sogar zum Gegenstand. Ein idealer Fall restloser Kongruenz von Form und Inhalt. Thema der Aussage: DIE SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT. Ein Hinweis: In Kleinschrift, «movens» getauft, erschienen 1960 für DM 27,50 in Wiesbaden «Analysen und Dokumente zur gegenwärtigen Kunst, in Zusammenarbeit mit Walter Höllerer und Manfred de la Motte herausgegeben von Franz Mon». Gerhard Portele hat unter dem Titel «Ihre toten Lieder' Bemerkungen zur zeitgenössischen Literatur» in der Januarnummer 1962 von *Zeitwende* darüber referiert. Er bedauert, es werde in «movens» «sehr viel über das Wie, aber nichts über das Warum geschrieben». — Wir wissen nun: einer unsere Epoche sinnlos ist, können ihr nur Texte ohne Sinn entsprechen! Mit Berufung auf Schiller (der Mensch sei nur dann wahrhaft Mensch, wenn er spiele) wird zum Beispiel von Bazon Brock, einem Schüler Adornos, «die Spontaneität des Aktes der Innovation» gepriesen. Die Produktion seiner

Freunde erreicht aber nicht ganz immer das Niveau dieses Vokabulars. Einige betätigen sich vornehmlich als Typographen, doch jeder experimentiert. So textet etwa Claus Bremer: «erde / eder / eerd / eedf / efed / edfe. . . fleu / luef / lfue / ulfe / fule / uft / flut / luft». Man erkennt: aus «Erde» ist «Luft» geworden.

Der Rezensent gelangt zum Schluß: «Der Mensch als Gegenstand, als Inhalt der Literatur, Malerei oder Plastik ist nicht mehr vorhanden.» Die Movens-Leute sprechen bekanntlich im Namen aller Künste.

Es sei den Chefideologen überlassen, zu beweisen, daß aus dialektischen Gründen gerade und nur noch die un-menschliche Literatur die Menschheit rette.

*

Wir kommen ans Ende. Ein kurzer Dank aus Sympathie: Ludwig Marcuse schreibt in einem Aperçu «Der Künstler und die Ideologien» in *Der Monat* 157, vom Oktober 1961, treffsicher über die «kleineren Götter», welche unseren Kunstbetrieb tyrannisierten. Leicht zu erraten, was der Hinweis meint: «An sich wäre es wohl nicht nötig gewesen, daß die Zwölfton-Technik zu einem Heilsweg wurde. Aber die Bürgerkriegsterminologie hat sich ihrer bemächtigt.» Er kritisiert vor allem den doktrinären «Glauben an den Primat des Experiments» und die weitreichende «Herrschaft des Unverständlichen», für ihn selbst «Ideologie, welche die Künste mehr bedroht als jede andere».

Ob die Kunst wirklich Schaden leidet, scheint mir fraglich; denn der Experimentier- und Unverständlichkeitssehnsucht fallen doch wohl hauptsächlich jene zum Opfer, welche auch unter anderen geistigen Voraussetzungen die Dichtung, die Musik, die Malerei und Plastik kaum wesentlich bereichert hätten.

Die dialektische Kritik aber führt zur Monotonie. Sie macht sich breit, wo Sinn oder Liebe für das Künstlerische fehlen, denn ihre Methode vergewaltigt den Gegenstand, statt ihn zu erschließen.

Daß bescheidenere Wege mehr versprechen, wird die nächste «Zeitschriftenschau» zu zeigen suchen.

Martin Stern

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

- Baden-Baden*, Staatliche Kunsthalle: Tim C. Osborne, Eduardo Paolozzi und Torres Garcia (bis 25. 3.).
- Berlin*, Museum Dahlem: Kupferstichkabinett, Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts 1959—1961. I. Teil: Alte Meister (bis 23. 4.).
- Schloß Charlottenburg: Meisterwerke aus den Schlössern Friedrichs des Großen (bis 31. 3.).
- Ehem. Staatliche Museen, Kunstbibliothek: 62 Künstler werben Kunden (bis Ende März).
- Bremen*, Kunsthalle: Gemälde und Graphik von Jean Piaubert, Paris — Europäische Graphik aus dem Rokoko (bis 25. 3.).
- Darmstadt*, Hessisches Landesmuseum: Plakate um 1900 (bis 1. 4.).
- Düsseldorf*, Galerie Paffrath: Max Clarenbach (bis 15. 3.).
- Essen*, Museum Folkwang: Teppiche von Arp, Bissier, Bissière, Calder, Max Ernst, Klee, Léger, Miró, Picasso und Vieira da Silva (bis 18. 3.).
- Frankfurt*, Kunstkabinett: Martin Schmid — Gemälde, Zeichnungen (bis 17. 3.).
- Hamburg*, Museum für Kunst und Gewerbe: Spielen — Bilden — Erfinden (bis 14. 3.).
- Hannover*, Kestner-Museum: Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Bernhard Hausmann (bis 18. 3.).
- Karlsruhe*, Staatliche Kunsthalle: Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts aus den Jahren 1960/61 (bis 1. 4.).
- Kiel*, Kunsthalle: Picasso — Graphik (bis 1. 4.).
- Köln*, Kunstverein: Sam Francis, Ch. Masion, Georges Mathieu, J. Miotte, J. P. Riopelle (bis 8. 4.).
- Galerie Boissérée: Marc Chagall — Lithographien (bis Ende März).
- München*, Stadtmuseum: Kunst am Bau. Gedok-Ausstellung (bis 18. 3.).
- Neue Galerie im Künstlerhaus: Enrico Donati (bis Ende März).

- Stuttgart*, Staatsgalerie: Handzeichnungen alter Meister — Illustrierte Bücher des 19. und 20. Jahrhunderts (bis 18. 3.).
- Kunstgebäude am Schloßplatz: Neue Württembergische Gruppe (Mitte März bis Mitte April).
- Kunsthaus Nagel: Mit St. Christophorus auf den Wegen alter Landkarten (bis 10. 3.).
- Trier*, Museum: Ausstellung des Städtischen Museums Metz — Von der Antike bis zur Gegenwart (bis 25. 3.).
- Wiesbaden*, Städtisches Museum: H. M. Erhardt (bis 18. 3.).

Frankreich

- Paris*, Galerie Charpentier: Le Fauvisme (bis Ende März).
- Galerie Marcel Guyot: André Lhote (bis Ende März).
- Maison de la Pensée française: 15 ans d'activité artistique (bis Ende März).
- Musée des Arts décoratifs: Antagonisme 2: L'objet (bis Ende März).
- Musée du Louvre: Les cathédrales (bis Ende März).
- Musée municipal d'art moderne: Salon «Comparaisons» (bis Ende März).
- Musée National d'Art moderne: Jean Arp (bis Ende März).

Großbritannien

- London*, Arts Council Gallery: Drawings of the Camden Town Group (bis 10. 3.).
- The Lefevre Gallery: XIX and XX Century French paintings (bis 9. 3.).
- Royal Academy: Von den Primitiven bis Picasso (bis 7. 3.).
- Tate Gallery: Sonja Henie-Niels Onstad Collection (2. 3.—15. 4.).
- R. W. S. Galleries: Royal Society of painters and engravers (bis 20. 3.).

Holland

- Amsterdam*, Rijksmuseum: Tekeningen uit de verzameling van Sir Bruce en Lady Ingram (bis 18. 3.).
— Rembrandthuis: Rembrandts curieuze saecken (bis 30. 4.).
— Koninklijk Instituut voor der Tropen: Sahara (bis April).
— Zaal van Tetterode: Werke van Prof. H. Campendonck (bis 18. 3.).
Arnhem, Gemeentemuseum: Antoine Bourdelle (bis 29. 4.).
's-Gravenhage, Gemeentemuseum: «Die Haghe», dorp der dorpen (bis 1. 6.).
— Museum voor het Onderwijs: «Hout ziet ons aan» (bis 15. 5.).
Hilversum, Steendrukkerij de Jong & Co.: De typografie van Gérard Ifert (bis 3. 5.).
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen: Kant uit de 19de eeuw (bis 30. 4.).
— Museum v. Land- en Volkenkunde: Oud Peru (bis 1. 7.).

Italien

- Rom*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna: Arte della Columbia (bis März).

Österreich

- Graz*, Neue Galerie: Peteln Pipo (2.—23. 3.); Junge französische Graphik (9.—30. 3.).
Innsbruck, Kunstpavillon: Fritz v. Herzmannovsky-Orlando (2.—19. 3.).
Salzburg, Galerie Welz: Bildhauerzeichnungen (bis 18. 3.); Lyonel Feininger, Aquarelle und Zeichnungen (22. 3.—23. 4.).
Wien, Österreichische Galerie: Gerhart Frankl (bis Mitte März).

Schweiz

- Aarau*, Galerie 6: Werner Christen, Uli Schoop (bis 10. 3.).
Basel, Kunsthalle: Mark Rothko — Eduardo Chillida (3. 3.—8. 4.).

- Basel*, Museum für Völkerkunde: Kopfjäger und Kannibalen (bis 30. 4.).
— Galerie d'Art Moderne: Fedier (bis 29. 3.).
— Galerie Beyeler: G. Rouault (bis 10. 3.).
Bern, Berner Schulwarte: Schulbauten im Kanton Bern 1952—1962 (bis 30. 6.).
— Kunsthalle: Marionetten-Ausstellung (bis 10. 3.).
— Galerie Verena Müller: Rudolf Zender (bis 11. 3.).
— Galerie Spitteler: Maurice Redard (bis 10. 3.).
La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts: Peintres locaux (März—Mai).
Frauenfeld, Galerie Gampiroß: K. Landolt (10. 3.—6. 4.).
Genf, Athénée: Exposition de peinture Guerrier (bis 15. 3.).
Grenchen, EBOSA-Haus: Toni Grieb (bis 18. 3.).
Lausanne, Galerie Maurice Bridel: Heidi Ehmcke (bis 14. 3.).
Luzern, Kunstmuseum: Ständige Sammlung: Auswahl aus dem städtischen Kunstbesitz (bis 1. 4.).
Schaffhausen, Museum Allerheiligen: «Das Gesicht unserer Zeit in der Schweizer Malerei» (bis 11. 3.).
St. Gallen, Stiftsbibliothek: Notker Balbulus zum 1050. Todestag (bis 30. 4.).
— Galerie «Im Erker»: Serge Poliakov (bis 15. 4.).
Thun, Kunstsammlung: Schaffhauser Künstler (bis 11. 3.).
Winterthur, Galerie ABC: Emerik Fejes (bis 10. 3.).
Zürich, Kunsthaus: Albert Welti (27. 2. bis ca. Ende März).
— Pestalozzianum: «Musische Erziehung auf der Unterstufe» (bis 31. 3.).
— Kunstgewerbemuseum: Arne Jacobsen — das Werk des dänischen Architekten und Gestalters (bis 7. 4.).
— Graphische Sammlung der ETH: Fritz Pauli / Ignaz Epper / Rudolf Schürch (bis 8. 4.).
— Galerie am Stadelhofen: Karl Geiser / Max Gubler (bis 15. 4.).
— Galerie Beno: Hedwig Waser (bis 13. 3.).
— Galerie Suzanne Bollag: Leo Leuppi (bis 21. 3.).