

Rathaus-Korrespondenz

HERAUSGEGEBEN VOM MAGISTRAT DER STADT WIEN, MAGISTRATSDIREKTION - PRESSESTELLE

WIEN I, RATHAUS, 1. STOCK, TÜR 309b - TELEFON: 45 16 31, KLAPPEN 2232, 2233, 2236

FÜR DEN INHALT VERANTWORTLICH: WILHELM ADAMETZ

Mittwoch, 22. Juni 1960

Blatt 1238

Städtische Versicherung gibt gutes Beispiel

Aufruf zur Disziplin beim Wasserverbrauch

22. Juni (RK) Die Generaldirektion der Wiener Städtischen Versicherung hat ein Rundschreiben an das Personal erlassen, in dem es u.a. heißt: "Auf die großen Wasserverbraucher, zu denen auch unser Betrieb zählt, wird in den Zeiten der Wasserknappheit besonders gesehen. Leider steigt auch in unserem "Ringturm" der Wasserverbrauch im Sommer sprunghaft an.

Wir appellieren daher an alle Mitarbeiter, mit dem Wasser sparsam umzugehen und unnötige Entnahmen aus dem Leitungsnetz zu vermeiden. Besonders wird darauf hingewiesen, daß jedes Kühlen von Getränken und sonstigen Lebensmitteln durch Dauerberieselung strengstens untersagt ist."

Es ist anzunehmen, daß dieser beispielgebende Appell auch in anderen Großbetrieben und Ämtern gehört und befolgt wird.

- - -

Rundfahrten "Neues Wien"

=====

22. Juni (RK) Freitag, den 24. Juni Route 1 mit Besichtigung der Assanierung von Alt-Ottakring, der Baustellen Wilhelminenspital und Müllverbrennungsanlage Flötzersteig, der Schule in Hadersdorf-Weidlingau und des Jugendgästehauses in Hütteldorf-Hocking sowie verschiedener Wohnhausanlagen. Abfahrt vom Rathaus, Eingang Lichtenfelsgasse, um 14 Uhr.

- - -

Wiener Festwochen 1960
 =====

Das Programm für Freitag, den 24. Juni

Theater:

Staatsoper: Richard Strauss: "Elektra"
 Burgtheater: William Shakespeare: "Ein Sommernachtstraum"
 Akademietheater: Arthur Schnitzler: "Anatol"
 Theater in der Josefstadt: Johann Nestroy: "Eisenbahnheiraten"
 Volkstheater: Georg Büchner: "Dantons Tod"
 Kammerspiele: Ödön von Horvath: "Hin und Her"
 Raimundtheater: Peter Kreuder: "Bel Ami"
 Kleines Theater der Josefstadt im Konzerthaus: Beatrice Ferolli:
 "Alphabet in der Ewigkeit"

Musik:

18.00 Uhr, Neue Burg, Sammlung alter Musikinstrumente:

Schumann-Wolf-Abend

Robert Schumann: Gesänge der Maria Stuart, Klavierstücke; Hugo Wolf: Italienische Serenade für Streichquartett, Lieder der Mignon;

Hildegard Rössel-Majdan (Alt), Jörg Demus (Klavier), Erik Werba (Klavier), Steinbauer-Quartett, Einleitender Vortrag: Dr. Victor Luithlen

19.30 Uhr, Konzerthaus (Großer Saal):

Eigenveranstaltung der Wiener Festwochen im Zyklus "Österreichische Musik von Schönberg bis zur Gegenwart"

Orchesterkonzert

Franz Schreker: Vorspiel zu einem Drama, Gottfried von Einem: Orchestermusik, op.9, Ernst Krenek: Elf Transparente, Franz Schmidt: 3. Symphonie A-dur

Wiener Symphoniker, Dirigent: Winfried Zillig

Sonstige Veranstaltungen:

18.45 Uhr, Modeschau im Park von Schloß Hetzendorf

3. Europagespräch

Bezirksveranstaltungen:

2. Bezirk:

19.30 Uhr, Brigittenauer Lände, zwischen Friedensbrücke und Augartenbrücke: Promenadenkonzert. Bläserensemble des Orchesters der Wiener Stadtwerke.

19.00 Uhr, Bezirksvorstehung, Festsaal, Karmelitergasse 9: Hausmusik, "Otto Siegl-Abend". Ausführende: Lehrkräfte des Konservatoriums der Stadt Wien (Karten in der Kanzlei der Bezirksvorstehung erhältlich).

3. Bezirk:

19.30 Uhr, Städtische Bücherei, Hintzerstraße 1: Dichterlesung. Walter Buchebner liest aus eigenen Werken.

4. Bezirk:

19.00 Uhr, Konservatorium Prayner, Mühlgasse 30: Veranstaltung der Gesangs- und Instrumentalausbildungsklassen. Ausführende: Schüler des Konservatoriums für Musik und dramatische Kunst, Direktion: Professor Karl Prayner. Eintrittskarten 6 bis 12 S. Kartenverkauf: Konservatorium, Mühlgasse 30.

5. Bezirk:

14.00 Uhr bis 21.00 Uhr, Volksbildungshaus Margareten, Stöbergasse 11-15: Ausstellung: "Musikstadt Wien." Eintritt frei.

19.00 Uhr, Amtshaus, Festsaal, Schönbrunner Straße 54: Opernabend. Arien und Ensembles aus Werken von Beethoven, Mozart, Haydn, Wolf, Verdi, Puccini, Massenet, Bizet, Meyerbeer, Smetana, Tschaikowskij, Goetz. Ausführende: Tilde Datz (Sopran), Trude Schermann (Sopran), Rosmarie Gallois (Mezzosopran), Friedrich Stenger (Tenor), Wilhelm Tuma (Tenor), Hubert Schipp (Baß-Bariton). Künstlerische Leitung, einführende Worte und am Flügel: Professor Dr. Paul Lorenz.

6. Bezirk:

19.30 Uhr, Hausgehilfenheim, Großer Saal, Rahlgasse 2: "Alt-Wiener Abend der Bezirksvorstehung." Mitwirkende: Anny Großmann-Anzengruber (Rezitation), Josefine Hai Haiden (Sopran), Heinz Großmann (Tenor), Felix Pflichter (Rezitation), Fritz Illing (Klavier). Eintritt 5 S. Kartenverkauf: Bezirksvorstehung, Amerlingstraße 11.

7. Bezirk:

12.00 Uhr, Amtshaus, Festsaal, Hermannsgasse 24: Eröffnung der Ausstellung "Bilder und Graphiken von Fritz Cernajsek".

8. Bezirk:

9.00 Uhr bis 19.00 Uhr, Kleine Galerie, Neudeggergasse 8: Ausstellung "Edmund Eyslers Lebenspartitur." Eintritt 1.50 S.

19.30 Uhr, Städtische Bücherei, Josefstädter Straße 39: Dichterlesung. Christine Busta liest aus eigenen Werken. Eintritt frei.

10. Bezirk:

- 18.30 Uhr, Favoritner Arbeiterheim, Großer Gartensaal, Laxenburger Straße 8-10: "Aus eigener Kraft." Die Schulkjugend Favoritens tanzt und spielt. Ausführende: Schüler der Favoritner Schulen mit ihren Lehrern. Eintritt 3 S bis 5 S. Kartenverkauf in den Favoritner Schulen.
- 10.00 Uhr, Bezirksvorstehung, Sitzungssaal, Keplerplatz 5: "Junge Favoritner Talente." 30 Schüler, die sich durch besondere Leistungen hervorgetan haben, werden dem Bezirksvorsther vorgestellt und von ihm ausgezeichnet. Musikalische Leitung: Lehrer Franz Sykora. Eintritt frei. Einladungen durch die Bezirksvorstehung.
- 16.00 Uhr bis 20.00 Uhr, Volksheim (Vorhalle), Per Albin Hansson-Siedlung, Stockholmer Platz: Ausstellung: "Paul Gauguin." Gezeigt werden Reproduktionen. Eintritt frei.
- 9.00 Uhr bis 12.00 Uhr, Volkshochschule Favoriten, Leibnizgasse 33 a: Photoausstellung: "Wien - Stadt der Musik." Eintritt frei.

11. Bezirk:

- 19.00 Uhr, Amtshaus, Festsaal, Enkplatz 2: Festkonzert, Abschluß der Bezirksfestwochen 1960: "Gustav Mahler und seine Zeit." Ausführende: Professoren der Musikschule der Stadt Wien. Leitung: Erika Kubaczek-Proksch. Eintritt frei.

13. Bezirk:

- 9.00 Uhr bis 16.00 Uhr, Amtshaus, 2. Stiege, II. Stock (Heimatomuseum): Ausstellung des Hietzinger Heimatmuseums. Führungen: Museumsleiter Oberamtsrat i.R. Carl Muck. Eintritt frei.

16. Bezirk:

- 19.00 Uhr, Heiligen Geist-Kirche, Herbststraße 82: Hellmuth Pattenhausen: Messe in D-Dur für gemischten Chor und Orgel und Proprium (Gesänge zum Herz-Jesu-Fest). Ausführende: Chor der Heiligen Geist-Kirche, Orgel: Dr. Hans Wawrzik. Leitung: Chordirektor Hellmuth Pattenhausen. Eintritt frei.

17. Bezirk:

- 19.30 Uhr, Barocksaal, Kalvarienberggasse 28 a: Schumann- und Chopin-Konzert. Walter Kroppenberger spielt Schumann und Chopin, Herta Treibenreif singt Lieder von Schumann, begleitet von Professor Ferdinand Folba. Karten: 5 S. Kartenverkauf: Bezirksvorstehung.

18. Bezirk:

- 19.30 Uhr, Festsaal der Bezirksvorstehung, Martinstraße 100: "Eine musikalische Reise durch Österreich." Ausführende: Salonquartett Georg Schmetterer (1. Violine), Karl Samec (2. Violine), Karl Pirrker (Violoncello),

Josef Ludwig Payr (Klavier). Klavierbegleitung:
Georg Schmetterer. Gesamtleitung: Direktor
Dipl.-Kapellmeister Josef Ludwig Payr.

19. Bezirk:

19.00 Uhr, Bezirksvorstehung, Großer Saal, Gatterburggasse 14:
Dichterlesung. Leitung: Hofrat Dr. Edwin Rollett.
Eintritt frei.

19.30 Uhr, Städtische Bücherei, Flotowgasse 12: Dichterlesung.
Karl Anton Maly liest Ernstes und Heiteres in Schrift-
sprache und Dialekt. Eintritt frei.

20. Bezirk:

19.30 Uhr, Brigittenufer Lände, zwischen Friedensbrücke und
Augartenbrücke: Bläuserenade. Ausführende: Bläser-
ensemble des Orchesters der Wiener Stadtwerke. Teil-
nahme frei.

23. Bezirk:

9.00 Uhr bis 16.00 Uhr, Ausstellung im Liesinger Heimatmuseum.

- - -

Entfallende Sprechstunden
=====

22. Juni (RK) Freitag, den 24. Juni, entfallen die Sprech-
stunden beim Amtsführenden Stadtrat für Baubehördliche und
sonstige technische Angelegenheiten, Karl Lakowitsch.

- - -

Nachtrag Festwochenprogramm
=====

5. Bezirk:

9.00 Uhr bis 12.00 Uhr, 14.00 Uhr bis 20.00 Uhr, Amtshaus,
Schönbrunner Straße 54: Fotoausstellung: Fotogruppe
der Margaretnr Naturfreunde. Eintritt frei.

- - -

"Europa-Gespräch 1960":"Kunst und Gesellschaft"

=====

22. Juni (RK) Am heutigen zweiten Tag des "Europa-Gesprächs" hielt Prof. Dr. G. Delogu (Italien) ein Referat unter dem Titel "Kunst und Gesellschaft". Er führte aus:

"Daß das Leben des einzelnen und der Gesellschaft in Europa schon seit einiger Zeit Zeichen des geistigen und moralischen qualvollen Suchens und des Unbehagens aufzeigen, konnte schon jeder beobachten. Schon im Jahre 1921 legte Simmel seine Auffassung zwischen dem Zusammenprall von Leben und Form dar. Er behauptete, die schöpferische Gestaltung werde durch gewisse Formen - soziale Gebilde, Religionen, wissenschaftliche Erkenntnisse - in die Wirklichkeit umgesetzt und unter ihnen sind auch die Kunstwerke. Diese sind auch dem schicksalhaften Lauf der Dinge unterworfen und besitzen schon im Entstehen eine eigene Dauerhaftigkeit, die nichts mit dem unaufhörlichen Rhythmus des Lebens zu tun hat. Das Leben entflieht und geht weiter. Ein verzweifertes Paradoxon, das aus einem Drama von Pirandello zu stammen scheint. Diese Geschwindigkeit der Fortbewegung des Lebensprozesses beschleunigt sich bis zum äußersten, entfernt sich immer mehr und entfremdet sich unbedingt durch Unbefriedigtheit. Man hat immer die Künste unter die Formen gereiht, die den Kulturabschnitten ihre Eigenschaften einprägten, zum Beispiel in Italien die Zeit der Kommunen, des Humanismus und der Renaissance und jene Zeit, die man ungenau als Barock bezeichnet. Ich glaube, man kann heute dem, was man Kunst nennt, diese Möglichkeiten absprechen, auch weil jede Definition der modernen Kunst unmöglich erscheint. So sehr, daß die verschiedenen sich widersprechenden Urteile nur eine einzige Bedeutung haben können: daß nichts definierbar ist in dem, was wir moderne Kunst nennen, weil ihre tausenderlei Aspekte sich noch im chaotischen Zustand befinden. Daher die andere, allein annehmbare Wahrheit eines geistigen Konfliktes zwischen Kunst, Leben und Gesellschaft, aus dem einige nicht nur die Entfremdung, Zersplitterung und einen tiefen Einschnitt ableiten, wie Mirbeau, Sedlmayr u.a. Dazu kann sehr viel der schwindelnde Fortschritt

der Mechanisierung beigetragen haben, und das geht so weit, daß sie auf dem Gebiete der Kunst Menschen und Natur entthronte. Das Ideal der Maschine und die Maschine als Ideal haben viele moderne Geister erobert. Es genügt an Le Corbusier zu erinnern. Doch Wright stellt sich Le Corbusier entgegen. Man könnte meinen, daß die erste Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft ein Erbe Leonardos sei. Für ihn war die Kunst und genau genommen die Malerei "eine feine philosophische Erfindung". Die Wissenschaft erreicht für ihn ihren Höhepunkt in der Mathematik, aber die Mechanik wird zum Paradiese der mathematischen Wissenschaften. Darin liegt eine pythagoreische Einheit. Heute würden wir vergebens versuchen, die Kunst auf die Wissenschaft zurückzuführen.

Aber was ist denn also die moderne Kunst? Zur antiken philosophischen Frage nach der Kunst - von Aristoteles bis Croce - kommt heute die andere im Sinne des modernen Wortes hinzu. Für Italien kann nach meiner Annahme der Bruch im Beginn des Futurismus zwischen 1910 und 1911 liegen. Das war eine Bewegung, die, wie ich bereits anderswo sagte, auch moralisch und politisch war: sie war blind anthistorisch und ein wahnsinniger Lobgesang auf die Gewalt. Sie pries sogar den Krieg als Reinigung der Welt und verriet dabei den Gedanken Sorels und Nietzsches. Und die Bewegung bekam so die traurige Vaterschaft des sogenannten Regimes. Sie hatte auch das Prinzip ausgerufen "Jugend voran". Die Werke, die unter diesen Zeichen herauskamen, waren schon ein trübseliges Museum. In weniger als 40 Jahren ist alles veraltet. Nun mag Sedlmayr zufrieden sein. Er kann nicht mehr verlangen, eine Übereinstimmung des Wesentlichen in der modernen Kunst zu finden und dies unabhängig von seiner Einschätzung. Das "Moderne" bestünde in einer konstruktiven und funktionellen Architektur, in der sogenannten abstrakten Malerei und Bildhauerei, im Surrealismus. Von allen vorangegangenen Strömungen überleben nur Reste, die mit der gegenwärtigen Kunst vermengt sind, ohne Möglichkeit, die eigenen Grenzen zu erkennen. Aber in diesem Babel, in dieser Konfusion der "Ismen" kehrt das von Simmel vorgebrachte Phänomen der Jungen wieder, das pädagogisch von den Futuristen aufgezeigt worden war: Originalität und Ruhm um jeden Preis, "einen billigen Ruhm zu erringen und Geld zu machen", während die Zahl der sogenannten

Künstler ein Verbrechen darstellt (Sedlmayr). Was kann man von den Leuten und von der gegenwärtigen Gesellschaft verlangen, von einer solchen Sprachverwirrung, die jeden Moment neu und daher immer unverständlicher ist? Diese sogenannte Kunst bezahlt ihre vorgebliche andauernde Originalität um jeden Preis mit der Unpopularität und einer Entfremdung dem Leben gegenüber. Im Gegensatz zu den glücklichen Einnahmen des Kunstmarktes werden die großen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst immer mehr gemieden. Das Falsche erstickt das Echte ohne die Grenzen zu bemerken, ebenso wie auf dem Markt das schlechte Geld das gute verdrängt. Dasselbe geschieht auf dem geistigen Gebiet der Kritik und bei den "Eingeweihten". Und daher sieht Francastel eine Unmöglichkeit der Verständigung über die eigentliche Natur der abstrakten Kunst und sogar über die modernen Werke, die diesen Titel verdienen. Auch das Treffen von Genf im Jahre 1949 schickte die dort Versammelten ohne klarere Ideen heim, als die, die sie hatten, als sie angekommen waren. In dieser so den Menschen fremd gewordenen Kunst erkennen sich weder der Mensch noch die gegenwärtige Gesellschaft, auch wenn der eine oder andere die "innere Zerrissenheit" fühlt. Wie könnte man die Kunst zur menschlichen Gesellschaft zurückführen? Auch hier häufen die "Verteidiger" der modernen Kunst die Widersprüche. Man sagt die Geburt eines neuen Stiles voraus. (Und was ist denn also der gegenwärtige?) Oder man bestreitet die "Gültigkeit" und den Einfluß der Kunst der Vorkämpfer. Und man bemerkt gar nicht, daß das Publikum, wenn es nicht abwesend ist, höchstens etwas, das weniger als Neugierde ist, bezeugt. Der Beweis des Gegenteils gefällt den Apologeten nicht. Die historische Betrachtung aber liefert uns nämlich das, was man als veraltet verachtet und das aufrichtige Interesse, das das Publikum für Pinakotheken und Museen bezeugt, wie aus den Statistiken hervorgeht. Ich fordere Sie auf nachzudenken, was die Künste für die Kultur der freien Gemeinden waren: Kunstgewerbe, Industrie, Wirtschaft und politische Ordnung. Niemand weint aus Sehnsucht danach, aber man erfreut sich an diesen Beispielen des Lebens, worin die Kunst und die Künste alles waren. (Die Episode der "Maestà" des Duccio, das "Battistero" in Florenz, die vom Volk beurteilt wurden, die Rolle der Malerei in der Republik Venedig). Diese

Künste wurden noch im vorigen Jahrhundert von Foscolo und Leopardi angerufen zur Erbauung im Leben der Italiener. Nun helfen sie nicht mehr, das geistige Gleichgewicht wiederzufinden und Francastel meint, man könne es nur durch eine Eindämmung der Technifizierung zurückgewinnen. Ich glaube, man kann erst dann wieder von Kunst sprechen, wenn die "dignitas hominis", die Menschenwürde, in einem neuen Humanismus nach einem noch tieferen Mittelalter wiederhergestellt wird."

- - -

Zum 150. Geburtstag von Fanny Elßler

=====

22. Juni (RK). Am 23. Juni 1810 wurde die berühmte Tänzerin Fanny Elßler in Wien geboren. Sie lernte zuerst nach klassischer französischer Art tanzen, trat dann in ein Kinderballett ein und wurde 1817 vom Kärntnertor-Theater übernommen. Ihre weitere Ausbildung erfolgte in Italien, von wo sie nach mehrjähriger Abwesenheit in ihre Vaterstadt zurückkehrte. In diese Zeit fiel ihr Liebesverhältnis mit Friedrich v. Gentz, dem Sekretär Metternichs. 1830 begann Fanny Elßler von Berlin aus eine Tournee, die sie und die Wiener Tanzkunst weltberühmt machte. Den Höhepunkt ihrer Triumphe bildeten die in Paris verbrachten Jahre. In ihrem Wettkampf mit Marie Taglioni gab sie ihr Bestes in Darbietungen, die bis heute bekanntgeblieben sind, wie die Cachuca, die Cracovienne und der Tanz der Sylphide. Auch ihre Amerikareise wurde ein ungeheurer künstlerischer und finanzieller Erfolg. Das Reinerträgnis eines von ihr geschaffenen Negertanzes opferte sie für die Sklavenbefreiung. Die gleiche Begeisterung des Publikums stellte sich bei ihrem Auftreten in England, Deutschland, Belgien, Ungarn und vor allem in Rußland ein, wo sie von der Petersburger Gesellschaft vergöttert wurde. 1843 erhielt sie von der Universität Oxford das Ehrendoktorat für Tanzkunst und Pantomimik. Zwischendurch wirkte Fanny Elßler immer wieder in Wien bei Operaufführungen mit. Ihre Bewunderung kam dem modernen Starkult gleich und trieb oft die seltsamsten Blüten. So wurde zum Beispiel die Nachbildung ihres Beines als Zigarettenspitz verkauft. 1851 zog sie sich von der Bühne zurück. Sie lebte zuerst in Hamburg, später in Wien, wo sie am 27. November 1884 starb. Ihr Grab auf dem Hietzinger Friedhof steht in Obhut der Stadt Wien. Eine Gasse im 13. Bezirk erinnert an die große Künstlerin, die Begründerin des Wiener Balletts, das klassische Strenge, italienisches Temperament und Wiener Anmut vereint.

- - -

Fälligkeitstermine der Abgaben der Stadt Wien im Juli
 =====

22. Juni (RK) Im Juli sind nachstehende Abgaben fällig:

- 1. Juli: Überhöhungsabgabe,
- 10. Juli: Ankündigungsabgabe für Juni,
 Getränkesteuer für Juni,
 Gefrorenessteuer für Juni,
 Vergnügungssteuer und Sportgroschen für die zweite
 Hälfte Juni,
- 14. Juli: Anzeigenabgabe für Juni,
 Ortstaxe für Juni,
- 15. Juli: Lohnsummensteuer für Juni,
- 25. Juli: Vergnügungssteuer und Sportgroschen für die erste
 Hälfte Juli.

- - -

Pferdehauptmarkt vom 21. Juni
 =====

22. Juni (RK) Aufgetrieben wurden 107 Stück, hievon
 36 Fohlen. Als Schlachttiere wurden 83 Stück, als Nutztiere
 11 Stück verkauft, unverkauft blieben 13 Stück.

Herkunft der Tiere: Niederösterreich 56, Oberösterreich 4,
 Burgenland 32, Steiermark 4, Kärnten 9, Salzburg 2.

Preise: Schlachtpferde, Fohlen 11 bis 14 S, Extremware
 7.50 bis 8.10 S, 1. Qualität 7.10 bis 7.40 S, 2. Qualität
 6.70 bis 7 S, 3. Qualität 6.40 bis 6.60 S, Nutzpferde 6.50
 bis 8 S.

Auslandsschlachthof: 21 Stück aus Bulgarien, Preis 6 bis
 6.70 S, 8 Stück aus der DDR, Preis 6.60 bis 6.70 S, 110 Stück
 aus Polen, Preis 6 bis 7.30 S, 12 Stück aus Rumänien, Preis
 6.50 S, 105 Stück aus der UdSSR, Preis 6 bis 7.50 S, 10 Stück
 aus Ungarn, Preis 6.50 S.

Der Durchschnittspreis für Schlachtpferde erhöhte sich
 um sechs Groschen und ermäßigte sich für Schlachtfohlen um
 neun Groschen je Kilogramm. Er beträgt: Schlachtpferde 7.16 S,
 Schlachtfohlen 12.71 S je Kilogramm. Gesamtdurchschnitts-
 preis: Pferde 7.24 S je Kilogramm.

- - -

"Europa-Gespräch 1960":Die gesellschaftliche Bedeutung der abstrakten Kunst
=====

22. Juni (RK) Das zweite Referat des heutigen Tages unter dem Titel "Die gesellschaftliche Bedeutung der abstrakten Kunst" hielt Herbert Read (Großbritannien). Er führte aus:

"Es ist noch kein halbes Jahrhundert her, seit die abstrakte Bewegung in der Kunst zum ersten Male versuchsweise in die Öffentlichkeit trat. Sie wurde durch viele Jahre durch Kritiker angegriffen, vom Mann der Straße verulkt, Sammler und Museen ignorierten sie, aber trotz aller Entmutigungen, die manchmal bis zu Verfolgungen ausarteten und sehr oft finanzielle Opfer verlangten, stieg die Zahl der Künstler, die in irgend einer Weise das Abstrakte behandelten, immer weiter an. Und nun erfreuen sie sich sogar einer gewissen Popularität. Als Bewegung ist nun die abstrakte Kunst ein weltweites Phänomen und es sieht nicht so aus, als würde sie wieder abtreten. In der Tat, man kann sagen, daß sie zur akademischen Kunst unserer Zeit wurde und viele junge Künstler betrachten sie als die normale Ausdrucksweise. Wie kann man sich diese außerordentliche Umwälzung in der Kunst unserer Zeit erklären?"

Entscheiden wir zuerst was wir unter dem Wort "abstrakt" verstehen. Wenn wir ein Wörterbuch konsultieren, entdecken wir, daß es bedeutet "losgelöst vom Gegenstand, von der Praxis oder von besonderen Beispielen - also nicht konkret". Und das war die Wirklichkeit, die ursprüngliche Anwendung des Wortes auf Kunstwerke. Es wurde dazu angewendet, Malereien zu beschreiben, welche nach der Anschauung des Künstlers aus dem besonderen Gegenstand das Wesentliche darstellten, was in seiner Meinung der Wahrheit näherstand als jede mechanische Wiedergabe der Erscheinung. Diese Absicht, eine wesentliche Wirklichkeit hinter dem zu finden, was nur das Auge sieht, begann mit Cezanne, der spürte, daß da irgend etwas Falsches und nichts Dauerhaftes in sichtbarem Eindruck lag, wie ihn die Impressionisten vergeblich wiederzugeben versuchten.

Er wünschte die Grundstruktur der Dinge zu verwirklichen. Cezanne war mit der sinnlichen Aufnahme des Gegenstandes, den er vor sich hatte, verbunden. Eine Zweideutigkeit, die jede Auseinandersetzung des Gegenstandes verwirrte, beginnt in diesem Augenblick. Denn Cezanne dachte, daß die wesentliche Eigenschaft eines Gegenstandes das Konkrete sei. Nichts war also von Natur aus abstrakt. Der Wunsch Cezannes war es, realistischer zu sein als seine Vorgänger. Das Wesentliche würde er als eine Frage betrachtet haben, die Philosophen aber nicht Künstler betrifft.

Die nächste Stufe in der Entwicklung gegen die abstrakte Kunst wird durch den Kubismus dargestellt. Diese Bewegung fußte zum Teil auf der Einfachheit der Struktur in Cezannes Malerei, zum Teil auf geometrischer Vereinfachung, wie sie sich in den Bildwerken afrikanischer Stämme findet. Picasso beschrieb afrikanische Skulpturen als "raisonnable", also etwa mehr Auffassung als Betrachtung. Der Künstler beginnt mit einer Idee und versucht ihr sichtbare Form zu verleihen. Der Kubismus hatte nicht denselben seelischen Ursprung, aber er nahm die künstlerischen Effekte, verband sie mit einem analytischen Gefühl zugrundeliegender Strukturen, die von Cezanne stammen, und das Ergebnis war der Stil, den wir "kubistisch" nennen. Aber es war noch nicht Abstraktion. Hier gab es immer ein konkretes Objekt hinter der künstlerischen Meinung; und als Picasso und Braque sahen, in welche Richtung ihr Experiment ging, zogen sie sich alarmiert zurück. "Das ist keine abstrakte Kunst", erklärte Picasso, "Du mußt immer mit etwas anfangen, dann kannst Du jede Spur der Wirklichkeit entfernen. Hierin besteht keine Gefahr, denn die Idee des Gegenstandes wird ihre unverlöschlichen Zeichen zurücklassen."

Aber nicht alle Künstler stimmten mit Picasso überein. Juan Gris, der neben Picasso und Braque seit 1911 Experimente machte, sah bald andere Möglichkeiten im Kubismus. Kurz gesagt, er verließ bald den analytischen und beschreibenden Versuch, um ihn mit einer Methode, die wir synthetisch und formal nennen

können, zu ersetzen. Da gab es keine theoretische Grundlage für diese Methode, er strebte hingegen danach, eine Reihe völlig neuartiger Beziehungen und Proportionen zu gebrauchen, um damit seine kubistischen Schöpfungen und seine kubistische Analyse der Körper mit einem Gefühl größerer Ausdrücklichkeit und Exaktheit zu erfüllen. Gris hat das Objekt seines Schaffens niemals hinter sich gelassen, aber er hat es fast bis zur Unkenntlichkeit gewandelt. Er vollendete seinen Bildausschnitt durch den Gebrauch geometrischer Farbfelder, die durch die formale Einheit mit der Gesamtkomposition bestimmt sind. Er behauptete in der Lage zu sein, jede Komposition auf reine geometrische Begriffe zu reduzieren. Andere Künstler, zum Beispiel Gleizes, Delaunay und Mondrian, gingen noch weiter und lehnten es ab, sich mit dem Objekt ihrer Gestaltung auseinanderzusetzen. Wenn nur die Proportionen gut und die Farben harmonisch wären, dann würde das Kunstwerk an sich genügen. Die Darstellung eines konkreten Gegenstandes an sich ist demnach vom Motiv her irrelevant. Das Bildnis wird demnach zu seinem eigenen Motiv, ein Gegenstand der Schönheit und der Freude ohne zeitliche Grenzen.

Solcherart entstand die abstrakte Kunst - jedoch nur eine Art abstrakter Kunst. Zur Zeit, da diese Entwicklungen in Paris zu verzeichnen waren, geschah das gleiche in München. Dort folgte die Kunst dem Gang der Ereignisse in Paris - Impressionismus, Spät-Impressionismus und, unter dem direkten Einfluß von Paris, die ersten Phasen des Kubismus. Doch in Deutschland bestand eine Sonderströmung; sie kam aus dem Norden: der Expressionismus eines Munch, Van Gogh, Rohlfis und Nolde, der mehr aus dem Gefühl als aus der Überlegung kam und Farben in der unmittelbarsten und brutalsten Art benützte, um eine Erregung auszudrücken. Doch auch der Expressionismus wurde durch die primitive afrikanische und ozeanische Art beeinflußt und in diesem Ausmaß teilte er eine der Strömungen des Kubismus.

Eines Tages im Jahre 1908 kehrte Kandinsky, ein russischer Maler, der in München arbeitete zurück in sein Atelier und sah auf der Staffelei eine Malerei, die er nicht richtig erkennen konnte - sie glühte vor Farben, war ausdrucksvoll in der Form, stellte jedoch nichts dar. Es war eine seiner expressionistischen Malereien, die er zurückgelassen hatte, und die er deshalb nicht sofort wieder erkannte. Dieses Erlebnis war für Kandinsky ein apokalyptischer Blitz der Erleuchtung. Die Malerei, wie sie dort stand in ihrer ganzen Unverständlichkeit, bewegte ihn mehr als er je geglaubt hätte. Er begann zu experimentieren, verwendete Farbflecke und keine darstellerischen Formen, um "Symbole innerer Notwendigkeit zu schaffen". Er kombinierte diese Formen zu Gemälden, die er "Improvisationen" nannte, ein Wort, das oft für musikalische Kompositionen verwendet wurde. Kandinsky war ein Freund des Komponisten Schönberg und hatte oft mit diesem die Ziele ihrer von einander unterschiedlichen Kunst besprochen, wie diese ihren Ausdruck fand in Ton und Vision und er gelangte zu der Schlußfolgerung, daß diese Ziele im Grunde die gleichen waren: den inneren Zustand der Erregung zum Ausdruck zu bringen - eine Befriedigung darin zu finden, unbestimmte Gefühle in präziser Form zum Ausdruck zu bringen. Aber erst als er das Gemälde neben sich sah, fühlte er plötzlich, daß dieses Ziel in mehr vollendeter Form realisiert werden könnte, wenn der Maler sich nicht mit den andersgearteten und möglicherweise irrelevanten Ziel beschäftigte, einen konkreten Gegenstand darzustellen - eine Landschaft oder ein Porträt. Die wirkliche Landschaft lag in seiner Seele.

Wir haben demnach zwei gesonderte Quellen für zwei voneinander verschiedene Arten abstrakter Kunst. Die Kritiker waren sich niemals einig über die geeigneten Benennungen dieser beiden Typen, aber die eine davon ist im wesentlichen expressionistischer Art, die sich auf eine Gefühlerregung gründet und die andere ist im wesentlichen konstruktiver Art. Sie gründet sich auf formale Intuition. Der Konstruktivist mag einwenden, daß im Ergebnis sein Kunstwerk die Gefühlerregung und den inneren Zustand seines Gefühles zugleich zum Ausdruck bringt; der

Expressionist mag betonen, daß er mit seinem Kunstwerk die formellen Beziehungen und Farbenharmonien erreichte, ohne die es keinen ästhetischen Eindruck hervorrufen könnte. Das Publikum mag daraus schließen, daß der Name nichts besagt, solange das Ergebnis ein Kunstwerk darstellt.

Im Laufe der letzten 50 Jahre konnte eine intensive Entwicklung dieser beiden Typen von abstrakter Kunst beobachtet werden; obgleich sie jedoch manchmal separate Schulen vertreten, wie z.B. De Stijl in Holland, oder "Action Painting" in den Vereinigten Staaten, so ist doch kein bestimmtes Abweichen von den ursprünglichen Typen abstrakter Kunst zu bemerken.

In der Rückschau scheint eine Betrachtung der Pioniere der abstrakten Kunst zu zeigen, wie langsam und zaudernd jeder Schritt unternommen wurde. Zwischen einem und dem anderen Gemälde, zwischen dem Werk eines Jahres und dem des anderen, gibt es einen kaum wahrnehmbaren Unterschied. Aber langsam wird das natürliche Objekt, ein Baum oder eine Kirche abgeändert. Linien werden unterbrochen, Gestalten lösen sich auf, Farben werden zerteilt und ihre konstituierenden Elemente von einander getrennt und klarer gestaltet. Nach einem Zeitraum von fünf oder sechs Jahren erkennen wir den ursprünglichen Gegenstand nicht wieder. Es ist überhaupt keine Spur des ursprünglichen Gegenstandes wahrnehmbar.

Die übliche Annahme ist, daß abstrakte Kunst eine Flucht vor der Wirklichkeit darstellt, doch dies haben Mondrian und all die anderen Pioniere der abstrakten Kunst heftig geleugnet. Vom historischen Standpunkt kann eingewendet werden, daß die Tendenz, die Kunst unnatürlich, geometrisch, abstrakt zu bezeichnen, in Zeiten oder in klimatischen Verhältnissen zu finden ist, in denen die Umgebung gegen den Menschen gerichtet ist. Er zieht sich von den brutalen Tatsachen des Lebens in eine Welt der abstrakten Harmonie zurück, die ihn an diese Tatsachen nicht erinnert. Weit entfernt, das Leben "zu repräsentieren" besteht sein einziger Wunsch darin es zu vergessen und Frieden und Sicherheit in einem Bereich von übernatürlicher Seligkeit zu finden.

Da unserer modernen Welt diese historische Erklärung zu gut paßt, ist es nur logisch, diese Hypothese auf die moderne abstrakte Kunst anzuwenden. Wir leben in einem Zeitalter der Angst vor Krieg und Revolution; was könnte natürlicher sein, als sich in eine Welt der Schönheit zurückzuziehen, die in rhythmischen Linien und harmonischen Farben ausgedrückt erscheint, weit entfernt vom lähmenden Gedränge der visuellen Eindrücke, die unsere Empfindsamkeit angreifen, wenn wir um uns blicken?

Ich glaube, dies ist nur eine oberflächliche Erklärung für das Auftauchen der abstrakten Kunst in unserer Zeit, aber es ist keine zutreffende Erklärung ihrer Entwicklung und ihrer augenblicklichen allgemeinen Anziehungskraft. Wenn die abstrakte Kunst bloß eine Flucht aus der Wirklichkeit wäre, wäre sie eine negative Sache von wenig Wert für die Menschheit. Aber alles spricht dafür, daß die abstrakte Kunst eine positive dynamische und schöpferische Angelegenheit ist. Im Vergleich zur akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts ist sie außerordentlich dynamisch und regt die Fachleute und deren Jünger zu einer beinahe religiösen Verehrung an.

Es ist leicht, metaphysische Erklärungen zu erfinden - zu sagen, daß die abstrakte Kunst der Ausdruck des menschlichen Verlangens ist, mit dem Universum eins zu sein. Mondrian gebrauchte oft diese Art der Erklärung, er gebrauchte aber auch sehr praktische Erläuterungen. Er liebte den Tanz, und die letzten zwei großen Gemälde seines Lebens, die er in New York malte, Broadway Googie-Woogie und Victory Boogie-Woogie, legten Zeugnis von dieser Leidenschaft ab. Er fand eine Parallele zur abstrakten Kunst im modernen Tanz, insbesondere in den modernen Tanzschritten.

Eine weitere Feinheit soll noch besprochen werden, bevor wir die Vielfalt der Abstraktion überblickt haben. Vielleicht als eine Erweiterung des "action-painting" vielleicht als eine Wiederkehr zur Ansicht Picassos, daß der Künstler "immer mit etwas beginnen muß", genau als das Ergebnis einer neuen Wertschätzung von Monets "immensen und mysteriösen" Wiedergaben von Wasserlandschaften, erschien eine gewissermaßen revidierte Version des abstrakten Impressionismus, besonders in den

Vereinigten Staaten. Das Ziel besteht nicht so sehr darin, nach und nach alle Spuren von Realität zu entfernen, in der Art einiger der ersten Kubisten, sondern eher darin, eine direkte Wiedergabe der unmittelbaren Empfindungen des Künstlers vor natürlichen Objekten wiederzugeben. Solche unmittelbare Empfindungen sind nicht realistisch; Monet beklagte sich, daß die Sonne zu rasch unterging, was ihn hinderte, die Augenblicksdauer der von ihm gesuchten Wirkungen wiederzugeben zu können; und Kandinsky, nachdem er einen von Monets Heuschobern im Jahre 1895 gesehen hatte, beschrieb sehr genau die Wirkungen, die die abstrakten Impressionisten von heute zu erzielen wünschten.

"Plötzlich sah ich zum ersten Male ein "Bild". Der Katalog informierte mich darüber, daß es sich um einen Heuschober handelte. Ich konnte ihn nicht als solchen erkennen. Dieser Mangel an Erkennungsgabe machte mich traurig. Ich fühlte auch, daß der Maler kein Recht hatte, so ungenau zu malen. Ich hatte eine unbestimmte Empfindung, daß diesem Bilde das Objekt fehlte und war höchst erstaunt und bestürzt, daß es mein Gedächtnis nicht nur erfaßte, sondern sich ihm ganz unerwartet einprägte, immer und immer wieder erstand es vor meinen Augen bis ins kleinste Detail. All dies war für mich unklar und ich konnte nicht die leichteste Schlußfolgerung aus diesem Erlebnis ziehen. Was mir aber durchaus klar war, war die unerwartete, vorher mir verborgene Kraft der Palette, die all meine Träume übertraf."

Wir können aus diesem kurzen Überblick über die Vielfalt der abstrakten Kunst schließen, daß wie immer sie in Stil und Technik auseinandergehen mag, die Motivierung die gleiche ist: das Objekt zu diskreditieren als einen gegebenen Aspekt der Realität, die vom Künstler dargestellt werden soll und an seine Stelle ein abstraktes Bild zu setzen, das der Künstler als "entdeckte" oder "wesentliche" Realität darstellt. Wir suchen aber noch eine passende Erklärung einer Entwicklung, der ihresgleichen in der Geschichte der Kunst nicht vorangegangen ist.

Frühere Erklärungen eines Willens zur Abstraktion wie jene von Lipp, Riegl und Worringer, sind nach meiner Meinung zu begrenzt, um ein universales Phänomen zu erläutern. Solche Erläuterungen stützen sich entweder auf lokale geographische Faktoren (wie auf eine Oase - Kultur in Ägypten) oder auf klimatische Faktoren (den kalten und unwirtlichen Norden). Obgleich Worringer die Ausdrücke Abstraktion und dessen Antithese Empfindung im allgemeinen Sinn gebraucht, so ist er in seiner historischen Perspektive gezwungen, sich selbst auf lokale Erscheinungen wie "die nördliche künstlerische Willensäußerung" oder "orientalische transzendente Neigungen" zu beschränken. Worringer mißbilligt in seiner epochemachenden These in wohlüberlegter Form die Annahme, daß jede allgemeine

Formel wie "ästhetische Freude ist objektiviertes Selbstvergnügen" alle künstlerischen Schöpfungen vieler Jahrhunderte und Völker erklären kann und setzt in dieser Art fort. Worringer übernahm von dem hervorragenden Wiener Gelehrten Alois Riegl die Idee von einer "a priori bestehenden absoluten künstlerischen Willensäußerung" oder kürzer gesagt einem Willen zur Formgebung, der durch Umstände und Zeit und Ort jeweils modifiziert wird. Die Extreme einer solchen Modifizierung sind der organische Naturalismus, charakteristisch für die griechische Kultur und die geometrische Abstraktion, charakteristisch für wilde Völker und einiger kulturell entwickelter orientalischer Völker. Die Aufgabe des Kunsthistorikers ist es, die stilistischen Varianten eines im Grunde bestehenden Willens zur Kunst, in Ausdrücken der materiellen Bedingungen, in denen er sich manifestiert und durch die er modifiziert wird, zu erklären. Er kann bewunderswerte Erfolge seiner Aufgabe erzielen (wie dies Worringer gelingt) solange eine Variation von Stilen, einer Variation von materiellen Bedingungen entspricht. Aber die Situation vor der wir stehen, ist die der Schaffung einer stilistischen Einheit, nämlich der Abstraktion, die viele Variationen des gesellschaftlichen Milieus außer Acht läßt.

Bevor wir versuchen, dieses neue Phänomen zu erklären, lassen sie mich einen möglichen Einwand übergehen. Es könnte behauptet werden, daß es keine absolute Universalität der abstrakten Kunst in unserer Zeit gibt, da zwei große Länder, Rußland und China, sich ihrem Charm noch widersetzen. Dazu muß man sagen, daß eine künstlerische Willensäußerung a priori nur so lange absolut bezeichnet werden kann, so lange es ihr gestattet ist, sich in politischer Freiheit zu entfalten. Jeder Fluß kann - für eine gewisse Zeit - gedämmt werden. Die kulturellen Dämme wurden in Jugoslawien und in Polen durchbrochen; sie zeigen bereits in Ungarn und in der Tschechoslowakei Sprünge; sogar in Rußland und in China können sie nicht für immer dem geistigen Druck widerstehen, der die ganze Welt beherrscht. Dies wird vielleicht deutlicher, wenn die a priori Natur dieses geistigen Druckes näher erklärt wird.

Fragen wir uns zuerst, ob überhaupt weltweite materielle Bedingungen bestehen, die für den universellen Willen zur Abstraktion sprechen. Das erste, das uns hier einfallen mag, ist die beinahe universelle Mechanisierung des Produktionsvorganges; dieses Phänomen verdient unsere sorgfältige Betrachtung. Die Mechanisierung und die Arbeitsteilung, die damit Hand in Hand geht, ist tatsächlich eine grobe Beleidigung unserer Humanität, die von organischen Vorgängen genährt und reproduziert wird. Wie oft haben wir durch unsere großen geistigen Führer gegen die Mechanisierung und die Entfremdung des Menschen protestiert. Ruskin und Marx, Nietzsche und Bergson, Tolstoj und Lawrence, Jaspers und Schweizer, Gandhi und Vinoba, sie alle erheben ihre prophetische Stimme vom bevorstehenden Untergang. Es wäre undenkbar, daß eine so fundamentale Revolution im Leben der Menschheit nicht eine tiefe Wirkung auf die künstlerische Willensäußerung des Menschen ausüben sollte. Ist das die einfache und passende Erklärung des Phänomens, dem wir in all seiner Größe und in seinem Geheimnis gegenüberstehen?

Bestimmt ist dies ein Großteil der Erklärung, insbesondere wenn wir die Reaktion verfolgen, nicht nur auf einem oberflächlichen Niveau des mechanisierten Lebens, sondern auf einem tieferen Niveau, das seit Marx zuerst bekannt wurde, da er das Wort Entfremdung benützte. Entfremdung ist in der Tat das Wort, das auch Worringer benützt, um die Reaktion der Nordländer auf unfreundliche und unfriedliche Milieus in natürlicher Art zu beschreiben; um wieviel geeigneter ist deshalb dieses Wort, um die allgemeine Reaktion der Menschen auf ein Milieu zu beschreiben, das nicht bloß organisch unfreundlich, sondern ausgesprochen unnatürlich ist? Aber Entfremdung selbst ist nicht eine oberflächliche oder nur gefühlsmäßige Reaktion: es ist ein Vorgang, der sowohl die Einstellung, wie auch den Geist der Menschen in ihrem Innersten beschäftigt. Es ist eine soziale Psychose, eine metaphysische Krankheit.

./.

Ihre sozialen Auswirkungen wurden oft von Soziologen geschildert, von Pionieren gleich Adam Smith und Karl Marx, von zeitgenössischen Sozialisten wie Hannah Arendt und David Riesman; ihre geistigen Auswirkungen wurden niemals beredter als von Ruskin geschildert, insbesondere als er die "Wildheit gotischer Kunst erörterte". "Es war nicht beabsichtigt", schrieb er, "daß die Menschen mit der Genauigkeit von Werkzeugen arbeiten, um in ihren Handlungen präzise und vollendet zu sein. Wenn sie diese Genauigkeit von ihnen erreichen wollen und von ihren Fingern erreichen wollen, daß sie wie Zahnräder ineinandergreifen und ihre Arme Kurven wie Zirkel ziehen, so müssen sie sie entmenschlichen."

Es gibt zwei mögliche Einwände gegen eine solche Theorie von Handlung und Reaktion. Ist es nicht vor allem wahr, daß die moderne Kunst in einem beträchtlichen Ausmaß von "der maschinellen Rationalisierung" unserer Zeit inspiriert wurde? Wenn die Idealisierung der Maschine durch den Futuristen dem Kritiker vorschwebt, dann möchte ich sagen, daß ihre Arbeit eher als ein Protest gegen die akademische Realistik als eine "maschinelle Kunst" ausgelegt wird; jedenfalls mußte sie sich bald in das bemerkenswerte Werk des Marcel Duchamp, in die Bspöttelung der Maschine verwandeln. Nichtsdestoweniger hat die Bewegung auch etwas Ernstes an sich, sogar deren metaphysische Elemente, und diese waren dazu bestimmt, Tatlin und andere Vorläufer der Bewegung der Konstruktivisten in Russland zu inspirieren. Es ist richtig, daß gemäß seiner Entwicklung diese spätere Bewegung die Maschine und alle Anhänger des tektonischen Nützlichkeitsprinzips weit hinter sich ließ, um sich auf die Ersinnung neuer realer Bilder zu konzentrieren - ein intuitives geistiges Unternehmen, das weit ab von der maschinellen Rationalisierung liegt. Es kann aber wahrheitsgemäß gesagt werden, daß die Ingenieurkunst und die Maschinenteknik im allgemeinen dem Künstler gewisse Elemente - Bewegung und Rhythmus zum Beispiel - zum Bewußtsein gebracht haben.

Der andere mögliche Einwand besteht darin, daß die Reaktion in der Kunst zu parteiisch ist, um einem so weit verbreiteten Phänomen, wie den der Mechanisierung, zu entsprechen: die Maschine ist so universell und druchdringt jede Sparte des menschlichen Lebens, daß die Reaktion ebenso universell und nicht auf eine künstlerische Clique beschränkt sein soll. Die Reaktion ist aber keinesfalls auf die Kunst oder auf eine Clique von Künstlern beschränkt: sie ist ebenfalls in der verzweifelten Suche nach Zeitvertreib und Vergnügen zu suchen, in der unerhörten Entwicklung des Reiseverkehrs, der Motorisierung, des Camping, des Sports und jeder Flucht aus einer unausgesetzten und zeitlich regulierten lähmenden Beschäftigung. Es ist nicht realistisch eine allgemeine Abschätzung der Reaktionen zu erwarten, die sich zuerst in den schönen Künsten manifestieren. Man kann gröbere ästhetische Reaktionen in der sogenannten "Volkskunst" finden, die in einer industrialisierten Kultur ein Ersatz für volkskundliche Kunst ist: "strip Cartoons" - Karrikaturen, "westerns", die Hollywood-Filme; dies sind keinesfalls bedeutsame Reaktionen auf ein kongeniales Milieu; im Gegenteil. Sie stellen den Anstoß zu einer ebenso machtvollen als furchterregenden Selbstentfremdung dar, wie der Zug zur Abstraktion. Der Bedarf nach empfindungsvollen Ausdruck, nach objektiviertem Selbstvergnügen wird durch den idealisierten Urtyp (die schweigsame Blondine, die singend durch die Gegend Streifenden beiderlei Geschlechts, den heroischen Gänger) hinreichend gedeckt, diesen Urtypen, die vom täglichen Leben so weit entfernt sind als die Malkunst des Moldrian von einem Baum im Park.

Die abstrakte Kunst als eine Reaktion auf die Mechanisierung des Lebens zu charakterisieren, heißt nicht, die Kunst aus dem Bereich der Realität zu entfernen. Im Gegenteil. Die Kunst stellt für den Menschen die einzige wirkliche Realität dar, denn die Realität ist das, was wir durch unsere Sinne wahrnehmen und dem wir durch unsere Intelligenz Form geben. Ihre Grenzen werden unausgesetzt geändert und jeder Schritt auf unbekanntes Gebiet wird von neuer Intuition neuen Bildern begleitet, von Dimensionen, die zuerst in den plastischen Formen der Kunst realisiert wurden. Die Kunst ist ein dialektischer Vorgang, um mit Marx zu sprechen, "bei dem der Mensch aus eigenem

mit den materiellen Reaktionen zwischen sich selbst und der Natur beginnt, diese reguliert und kontrolliert". Kunst ist eine sinnliche, menschliche Betätigung, die den Menschen in eine vernünftige Beziehung zur Umwelt setzt, und ich sehe nichts im Ursprung, dem Umfang und der Entwicklung der abstrakten Kunst in unserer Zeit, das nicht dieser dialektischen Auffassung des Vorganges entsprechen würde. Die Mechanisierung hat die Führung in unserer wirtschaftlichen Tätigkeit übernommen und gerade aus diesem Grunde manifestiert der künstlerische Wille des Menschen die größte Freiheit, die er jemals gekannt hat.

+ + +

22. Juni (RK) Dem Vortrag von Herbert Read folgte unter der Leitung von Vizebürgermeister Mandl eine Diskussion über das Thema "Architektur und Plastik - Ausdrucksform der modernen Menschen". An der Diskussion beteiligten sich A. Beslić-Mesarović (Jugoslawien), H. Casson (Großbritannien), C. Holzmeister (Österreich), A. Rüstow (Bundesrepublik Deutschland) und F. Wotruba (Österreich). Anschließend hielt Vizebürgermeister Mandl eine Pressekonferenz ab, in der die in- und ausländischen Teilnehmer des "Europa-Gesprächs" den Vertretern der Presse vorgestellt wurden. Am Nachmittag besichtigten die Teilnehmer am Europa-Gespräch die Gauguin-Ausstellung im Oberen Belvedere.

Morgen, Donnerstag, um 8.30 Uhr, eröffnet R. Camus das "Europa-Gespräch" mit seinem Referat über die Architektur. Als zweiter Referent wird C. Holzmeister (Österreich) über das Thema "Sakral- und Theaterbau im europäischen Raum - das ringen um die Form von heute" sprechen. N. V. Bentzon (Dänemark) und Th. W. Adorno (Bundesrepublik Deutschland) werden über Musik und Th. Csokor (Österreich) über das Theater sprechen. An der morgigen Diskussion über das Thema "Die gesellschaftskritische Bedeutung des modernen Theaters" werden Th. Csokor und E. Topitsch (Österreich), V. Vinde (Schweden), Henry Green-Yorke (Großbritannien) sowie Prof. Dr. Adorno und Dr. A. Becker (Bundesrepublik Deutschland) teilnehmen.

- - -

30.000 Besucher in der Gauguin-Ausstellung
=====

22. Juni (RK) Vizebürgermeister Mandl konnte heute Nachmittag im Oberen Belvedere den 30.000. Besucher der Paul Gauguin-Ausstellung begrüßen. Es handelt sich um den jungen Wiener Werner Wiedmann, der vor wenigen Tagen das Mittelschulstudium mit der Matura abgeschlossen hat und im Herbst an der Wiener Hochschule Architektur studieren will. Der junge Mann, der im 5. Bezirk aufgewachsen ist, verlor durch einen tragischen Unfall bei der Explosion einer Handgranate aus dem zweiten Weltkrieg den rechten Arm.

Vizebürgermeister Mandl überreichte ihm als Erinnerung an den Besuch der Ausstellung das Skira-Buch über Gauguin.

In den letzten Tagen hatten viele Klassen höherer Lehranstalten die Ausstellung besichtigt, darunter auch Studenten aus Berlin, Aachen, aus Spanien und den österreichischen Bundesländern.

- - -

Richtigstellung
=====

Der Name des ersten Referenten im heutigen "Europa-Gespräch" wird richtig Prof. Dr. G. De Logu geschrieben.

- - -