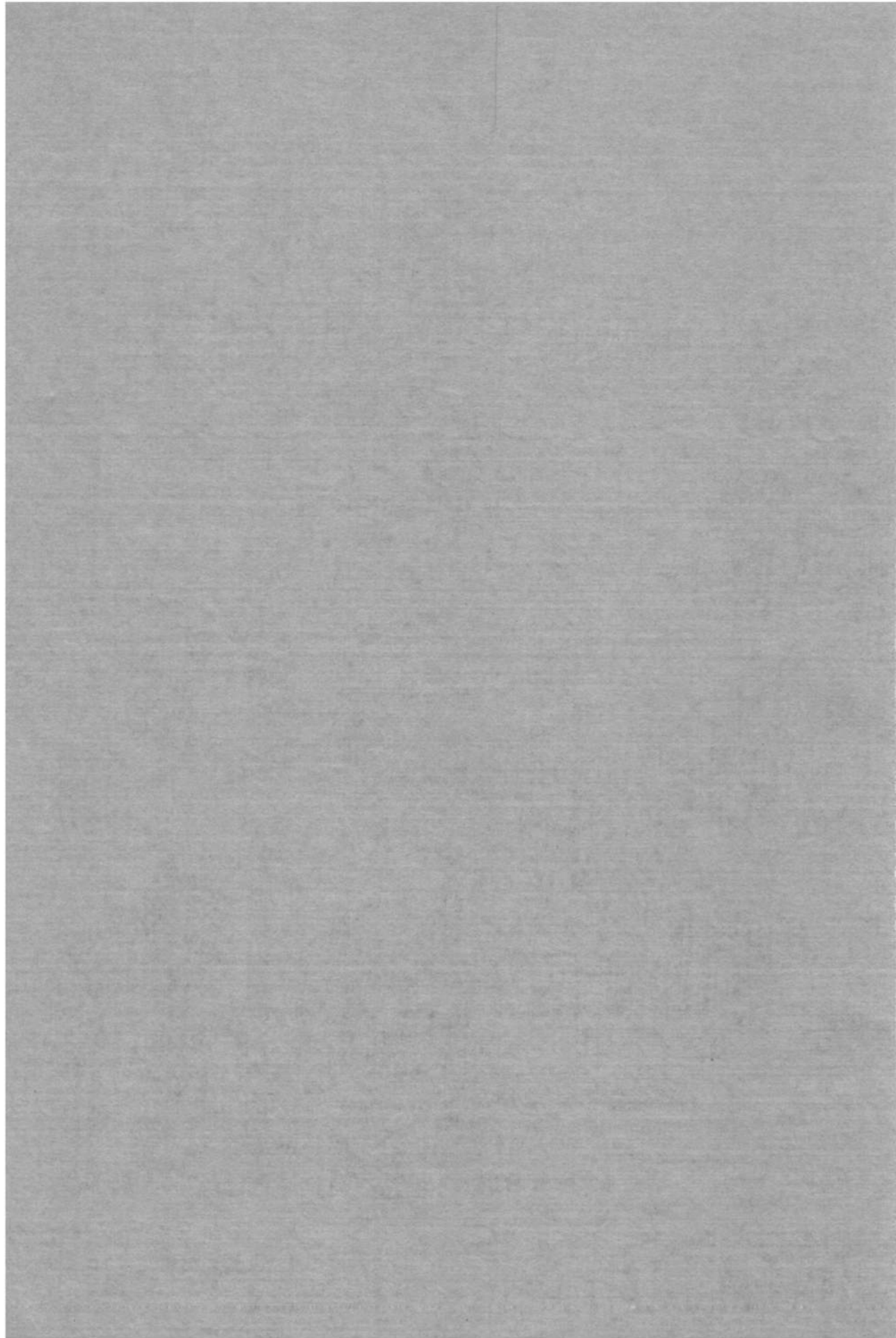


SAARBRÜCKER
HEFTE

HEFT 24 SAARBRÜCKEN 1966



SAARBRÜCKER HEFTE

HERAUSGEGEBEN VOM
KULTURAMT
DER STADT SAARBRÜCKEN

HEFT 24 1966



MINERVA-VERLAG SAARBRÜCKEN

Die „Saarbrücker Hefte“ erscheinen halbjährlich / Schriftleiter: Dieter Heinz, Saarbrücken 1, Spichererbergstraße 73 / Stellvertreter: Friedrich Margardt, Saarbrücken / Herausgeber: Kulturamt der Stadt Saarbrücken / Nachdruck ohne vorherige Zustimmung der Schriftleitung nicht gestattet; alle Übersetzungsrechte bleiben vorbehalten; für unverlangte Einsendungen haftet die Schriftleitung nicht. Preis des Einzelheftes: 3,- DM / Abonnementspreis: 2,50 DM. Abonnements werden entgegengenommen vom Minerva-Verlag, 66 Saarbrücken 3, Futterstraße 25, Tel. 2 82 64, und vom Kulturamt der Stadt Saarbrücken, 66 Saarbrücken 3, Großherzog-Friedrich-Straße 6, Tel. 20 14 02 / Führen in Lesezirkeln nur mit Genehmigung / Druck: Buchdruckerei und Verlag Karl Funk, Saarbrücken.

INHALTSVERZEICHNIS

7	HERMANN SAUTER Moderne deutsche Literatur, Literaturkritik und Literaturbetrieb
25	REINHARD LEHNERT Geometrische Spiele
49	EMIL PITZ Wirts- und Brauhäuser in Saarbrücken und St. Johann nach der Nassauischen Katasterkarte
59	ROBERT HAHN Saarbrücker Konzertchronik, 2. Halbjahr 1965 – 1. Halbjahr 1966
67	HELGA D. HOFMANN Nancy, ein Zentrum des Jugendstils (Art Nouveau)

Hermann Sauter:

MODERNE DEUTSCHE LITERATUR, LITERATURKRITIK UND LITERATURBETRIEB

Im Mittelpunkt unserer Darstellung steht nicht die Literatur, sondern die Literaturkritik, und zwar die deutsche Literaturkritik unserer Tage, die sich mit der zeitgenössischen deutschen Literatur beschäftigt.

Und noch eine Einschränkung, oder besser: eine genauere Eingrenzung meines Themas: Unter „Literatur“ meine ich hier nicht die Gesamtheit aller literarischen Produktion, sondern nur das Mittel- und Kernstück, die Literatur im engeren Sinne, das, was wir im Deutschen oft einfach als „Dichtung“ bezeichnen. Ich schließe also sowohl das Riesengebiet der Unterhaltungsliteratur wie auch die literarischen Leistungen der Wissenschaft aus. Wobei wir uns darüber einig sein dürften, daß viele wissenschaftliche Werke – vor allem auf den Gebieten der Philosophie, Theologie, Geschichts- und Kunstwissenschaft – ein Zeitalter oft tiefer bewegen und die Wege in die Zukunft stärker weisen als dichterische Romane und Verse.

Und was ist „Literaturkritik“? Mit Literaturkritik ist das Metier gemeint, das die Literaturkritiker ausüben, auch „Rezensenten“ genannt, also die Leute, die neue Werke der Literatur öffentlich kritisieren. Und kritisieren heißt nicht nur beurteilen, „würdigen“, anerkennen, sondern auch verurteilen und ablehnen.

Goethes längst klassisch gewordener Satz „Schlagt ihn tot, den Hund, es ist ein Rezensent“ ist zur Kennzeichnung der Gefühle eines Autors, der gerade einen „Verriß“ eines seiner Werke lesen muß, gar nicht so historisch und keineswegs künstlich herbeigezogen. Erst kürzlich (19. Februar 1965, S. 11) konnte man in der Hamburger „Zeit“ einen Artikel aus der Feder von Carl Zuckmayer lesen mit der Überschrift: „Sollen wir unsere Kritiker erschießen?“ Zuckmayer verneint diese Frage mit viel Witz und Humor, 1. weil selten etwas besseres nachkäme, 2. weil es gegenüber herrschenden Mächten klüger sei, auf ihre Zerfallserscheinungen und Selbstauflösung zu warten, und 3. weil die Kritik ein notwendiges Übel sei. Ein Mord oder Totschlag an einem Literaturkritiker ist mir nicht Erinnerung, aber das kommt wahrscheinlich nicht aus Mangel an feindseligen oder Rachegefühlen, sondern eher daher, daß in literarischen Fehden und Machtkämpfen andere, subtilere Waffen als Pistolen oder Messer gebraucht werden. Doch davon noch später. Das, was der Literaturkritiker tut, wird in einem modernen Nachschlagebuch (in dem „Sachwörterbuch der Literatur“ von Gero v. Wilpert) folgendermaßen in strohdürrem Deutsch umschrieben: „Literaturkritik verfolgt die praktischen Zwecke einer Vermittlerstellung zwischen Dichtung und Publikum.“ Der englische Dichter T. S. Eliot weiß dies viel schöner zu sagen, wenn er bemerkt, die literarische Kritik solle „das Verständnis der Literatur und die Freude an ihr fördern.“

Die Vermittlung zwischen Dichter und Publikum, der Dienst an beiden ist also die Aufgabe der Literaturkritik, und die Kernfrage unseres Vortrags lautet somit:

„Wie erfüllt die heutige Literaturkritik diese ihre Aufgabe gegenüber der zeitgenössischen deutschen Literatur und gegenüber der heutigen Leserschaft?“

Hat der Komponist Strawinskij recht, wenn er — dies allerdings in Bezug auf Musikkritiker, aber in einer allgemeinen und häufig zitierten Fassung — sagt: „Kritiker führen das Publikum irre und verzögern ein richtiges Verständnis“ (in: J. Strawinskij, *Leben und Werk*, 1957, S. 258), oder läßt sich von der Leistung der modernen deutschen Literaturkritik doch etwas Besseres, Objektivere sagen?

Es mag unangebracht erscheinen, wenn ein Bibliothekar und nicht ein Literaturkritiker über diese Frage spricht. Vor allem, wenn ich Ihnen verrate, daß ein berühmter Bibliothekar, eine Leuchte seines Berufsstandes, einmal den die Bescheidenheit meiner Zunft meisterhaft illustrierenden Ausspruch getan hat, der ideale Bibliothekar sei der, der von den Büchern nur die Titel und nicht die Inhalte kenne. Ich weiß nicht, ob dem Veranstalter des heutigen Abends diese frappierende Aussage bibliothekarischen Selbstverständnisses bekannt ist. Wenn nicht, dann habe ich Glück gehabt; wenn doch, so rechnete er mich wohl zu der großen Masse des Fußvolkes der Bibliothekare, die sich die Erfüllung ihres Berufsideals verscherzen, weil sie von dem schmalen Tugendpfad bibliothekarischer Enthaltsamkeit immer wieder abirren.

Ein Bibliothekar dieser unidealen und häretischen Art gerät durch seine ständigen Seitensprünge von den Titelseiten in die Inhaltseiten der Bücher oder gar in die Inhalte von literarischen Aufsätzen und Buchbesprechungen in die unmittelbare Nachbarschaft des Literaturkritikers. Er beschäftigt sich mit demselben Stoff, er steht — wie der Kritiker — vor den heute sich riesig auftürmenden und nie zu bewältigenden Büchergebirgen der Neuerscheinungen und vor dem breit dahinrollenden, kaum übersehbaren Strom der kritischen Äußerungen, die sich wieder in Büchern, vor allem aber in Zeitschriften, Tageszeitungen und Sendungen des Rundfunks, ja auch des Fernsehens niederschlagen.

Im Gegensatz zu seinem Nachbarn, dem Literaturkritiker, ist der Bibliothekar in dieser weiten Berg- und Stromlandschaft nur verhältnismäßig selten als Mitgestalter tätig. Außerhalb der den öffentlichen Büchereien dienenden Fachzeitschrift „Bücherei und Bildung“ tritt er nur in Ausnahmefällen als Rezensent oder Verfasser literarischer Abhandlungen auf. Er wäre eher ein Nutznießer zu nennen, der, ohne selbst etwas wagen zu müssen, die schönsten Früchte reifen sehen und für seine Bibliothek pflücken kann.

Er ist ein um Neutralität bemühter Beobachter des kritischen Schaffens. Er sieht und liest die Bücher, in denen die deutsche Literatur der Gegenwart im Zusammenhang dargestellt wird — der Literatur-Kürschner von 1963 verzeichnet rund 30 Darstellungen dieser Art; er trifft auf die Einzel- oder Sammelbände mit literarkritischen Aufsätzen aus der Feder profilierter Kritiker, so z. B. von (erlauben Sie mir bitte die kurze Durststrecke der Aufzählung einiger Namen, die ich aber nennen möchte, weil sie eine Auslese von Kritikerpersönlichkeiten vorstellen):

Günther Blöcker	Rudolf Walter Leonhardt
Dieter Hasselblatt	Hans Mayer
Curt Hohoff	Marcel Reich-Ranicki
Hans Egon Holthusen	Max Rychner
Kurt Ihlenfeld	Heinrich Schirrmbeck
Walter Jens	

Ferner verfolgt der kritische Beobachter natürlich jahraus jahrein die Rezensionen der neuen Bücher in den Zeitschriften, die namhafte Kritiker heranziehen und den Literaturfragen großzügig Raum gewähren, ob diese Zeitschriften nun fast ausschließlich literarisch sind, ob konfessionell gebunden oder nicht, ob mehr allgemein kulturpolitisch oder mit politischem Akzent. Lassen Sie mich beispielshalber nennen: Neue deutsche Hefte, Merkur (Köln), Neue Rundschau, Hochland, Stimmen der Zeit, Wort und Wahrheit, Frankfurter Hefte, Monat.

Und wer jeden Pulsschlag des literarischen Lebens miterleben will, der wird nicht darauf verzichten können, auch in die Literaturseiten großer Tageszeitungen oder Wochenzeitungen Einblick zu nehmen und die Werkstattarbeit kennenzulernen, die dort Woche um Woche von bedeutenden Feuilletonredakteuren mit ihren Stäben kritischer Mitarbeiter geleistet wird. Als wenige Exempla seien genannt: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Die Welt (seit dem vorigen Jahr mit einer 14tägig erscheinenden Literaturbeilage „Die Welt der Literatur“), Die Zeit (Hamburg), Christ und Welt. Hier und in den literarkritischen Abteilungen der Rundfunksender werden die ersten Wertungen ausgesprochen, hier starten die Siegeszüge der Bestseller, und hier sterben lautlos die Bücher, deren Autoren in Acht und Bann getan sind.

All dies umfassende und reiche literaturkritische Material, das dem Beobachter zur Verfügung steht, verschafft ihm nicht nur Vertrautheit mit den Tatbeständen, sondern bietet auch ein hinreichend sicheres Fundament für eine objektive Beurteilung der Leistungen der Literaturkritik und läßt ihn z. B. die folgenden Fragen, die immer wieder gestellt werden:

Wie steht es mit dem Rang der deutschen Literaturkritik von heute?

Haben wir zu wenige oder genügend viele bedeutende Kritiker?

wohl gerechter prüfen, als dies dem Literaturkritiker selbst möglich wäre, der meist als Partei in die Scharmützel der literarischen Fehden hineingezogen wird.

Als ich mich vor ein paar Jahren zum ersten Mal zu diesen Fragen äußern mußte, schrieb ich mir — aus angeborenem Mißtrauen gegen Verallgemeinerungen und mit der Pedanterie, die wir Wissenschaftler nie scheuen sollten, auch wenn wir deswegen belächelt werden — schrieb ich mir aus den jüngsten Jahrgängen der vorhin von mir genannten Zeitschriften und Literaturbeilagen die Namen der Kritiker heraus, von denen ich, durch meinen jahrelangen Umgang mit ihren Rezensionen, wußte, daß ich mich auf ihr Urteil verlassen konnte, und die mich außerdem durch die Ausdruckskraft der sprachlichen Formung ihrer Kritiken überzeugt hatten. Ich kam bei dieser gewiß subjektiven, aber auf eine lange Berufspraxis sich gründenden Auswahl auf die mich selber verblüffende Zahl von rund 70 Namen angesehener, durch Urteilsfähigkeit und sprachliche Gestaltung überzeugender Kritiker.

Kürzlich nahm ich die Liste wieder vor, verglich sie mit den Kritikernamen, die in den letzten eineinhalb Jahren in führenden Literaturzeitschriften sich mit Glanz behaupten, und es stellte sich heraus, daß eine ganze Anzahl alter Namen verschwunden, dafür aber neue Namen aufgetaucht waren, die den alten durchaus ebenbürtig sind. Dies bedeutet: es findet unablässig eine lebendige Erneuerung des Kritikerstandes statt, begabter Nachwuchs rückt in die maßgebenden Positionen ein, und auch das ist ein gutes Zeichen.

Sie werden es hoffentlich sich selber und mir ersparen, Ihnen sechs Dutzend Namen vorzulesen. Aber nicht uninteressant ist es, ob und welche Berufe diese Kritiker neben ihrem literarkritischen Amt evtl. noch ausüben.

Zwölf der Kritiker auf meiner Ausleseliste sind Professoren oder Dozenten an Universitäten oder Hochschulen, z. B. Rainer Gruenter, Erich Heller, Walter Höllerer, Walter Jens, Heinz Politzer, Horst Rüdiger.

Und 40 Prozent der Kritiker sind zugleich als Verfasser von Romanen und Erzählungen oder als Lyriker bekannt, z. B. (auch hier nur einige wenige Namen): Hans Bender, Hans Magnus Enzensberger, Hans Egon Holthusen, Walter Jens, Karl Krolow, Heinz Piontek, Wieland Schmied, Rolf Schroers, Karl Schwedhelm: Also fast die Hälfte der führenden Kritiker von heute ist Dichter und Kritiker in einer Person. Nicht als ob diese Personalunion von dichterischer und kritischer Tätigkeit etwas Neues wäre. Gewiß nicht. Aber heute ist diese Verbindung von Gestaltung und Kritik besonders auffällig geworden.

Der Dichter, der andere literarische Werke rezensiert und damit auch sein eigenes Schaffen mit interpretiert; der Künstler, der über seine eigenen und die künstlerischen Schöpfungen seiner Zeit, über grundsätzliche Fragen des Kunstschaffens sich äußert; beide erscheinen uns als kennzeichnende Figuren einer Epoche, in der das Reden über Kunst neben dem Prozeß des künstlerischen Gestaltens einhergeht und in der zugleich die Erzeugnisse der Dichtung und der Kunst auch als Marktwaren angesehen und offeriert, d. h. werbend angeboten werden. Der Dialog zwischen Schöpfer und Kritiker, der früher gleichsam nur in Tempeln geführt wurde, wo nur Eingeweihte und Gläubige Zutritt suchten und fanden, hat jene heiligen Bezirke verlassen und findet nun vor der breitesten Öffentlichkeit statt; an die Stelle dieses Dialogs, des kritischen, für beide Partner fruchtbaren Werkstattgesprächs, tritt immer mehr das Marktgeschrei, an dem Marktherren und Marktweiber sich um die Wette beteiligen und sich vielfach durch das Mittel zu übertrumpfen suchen, das von jeher das billigste war und immer nur für kürzeste Frist gewirkt hat, nämlich durch Lautstärke.

Die Aufgabe des Kritikers, der sich seinem verantwortlichen Amt im Raum des Geistes und der Kunst verpflichtet fühlt, ist durch diesen Marktbetrieb, den wir später noch etwas beleuchten wollen, außerordentlich erschwert. Vor allem weiß er nicht, welche Menschen er anspricht, anzusprechen hat, wenn er seine Kritiken schreibt. Sein Publikum ist gleichsam gesichtslos geworden, eine gestaltlose Vielheit — ich sage absichtlich nicht „Masse“ —, eine Vielheit, deren Reaktionen ihm nicht mehr wahrnehmbar sind. So kommt es bei mittleren Talenten, die sich als Kritiker betätigen, leicht zu hektischen Bemühungen, sich die Aufmerksamkeit eines regungslos im Dunkel bleibenden Publikums durch allerlei Mätzchen zu gewinnen.

Rainer Wuthenow (ein bekannter Germanist) hat vor ein paar Jahren einmal — in einem prächtigen Aufsatz „Deutsch unter Deutschen“ in den „Neuen Deutschen Heften“ (Jg. 2 - 1955/56 - S. 226 ff.) — eine kleine Auslese sprachlich-stilistischer Fehlstarte und Bruchlandungen von den Höhenflugplätzen moderner Literaturkritik zusammengetragen und kommentiert. Darin zitiert er u. a. aus einer in der FAZ erschienenen Besprechung eines Buches von Kasimir Edschmid eine vortreffliche Stilblüte. Es hieß in jener Besprechung,

daß Edschmids Figuren nicht als abstrakte Ideenträger angelegt sind, sondern daß sie „... kraft ihrer hochsensibel facettierten Menschlichkeit sich aus den Stoffmassen herausmeißeln und die Handlung regieren.“ Man stelle sich dies im Bilde vor: Gestalten, die sich selber herausmeißeln, also ihre eigenen Bildhauer sind — der alte Münchhausen, der sich an seinem Zopfe selbst aus dem Sumpfe zog, war dagegen ein armseliger Tropf. Und durch welche Kraft wird diese Meißelei bewirkt? Es ist die „hochsensibel facettierte Menschlichkeit“, die solches tut — ich gestehe, daß ich mir unter einer „facettierten Menschlichkeit“ überhaupt nichts vorstellen kann, ob sie nun hochsensibel oder tiefsensibel facettiert ist, sondern einen solchen Ausdruck einfach für Krampf halte. Krampf, nichts als Krampf ist es auch, wenn in derselben Besprechung gesagt wird: „Die bewegenden Mächte agieren nicht in Denkmälern“, „sie werden auch nicht in die Drahtverhaue der Begrifflichkeit gejagt und zerredet“, oder wenn es von dem Handlungsablauf heißt, er gehe von statuten „in einem knisternden Kraftfeld menschlicher Spannungen“, wozu Wuthenow als weiteres Beispiel für die Elektrizität als „Springbrunnen neuer Metaphern“ noch den Satz eines Lyrikers über einen Schriftsteller beifügt: „Seine Sprache knistert vor poetischen Ladungen.“ Oder was soll man davon halten, wenn in einem anderen Falle von einem lyrischen Dichter gesagt wird, er sei „von furchtbarer Intensität, dem jedes Bild zum Prankenhieb einer Großkatze wird“? Der Lyriker als Großkatze, als Träger scharfer Krallen, wem fällt da nicht der Titel einer modernen Lyrikauswahl ein: „Mein Gedicht ist mein Messer“, in der 15 moderne Lyriker ihre Gedichte analysieren und ihre Methoden sezieren?

Wenn solche Verstiegenheiten, wie wir sie soeben an Hand von Wuthenows Zusammenstellung zitierten, schon am grünen Holz führender Blätter hie und da vorkommen, wie wenig darf es uns dann wundern, wenn das Bild der Literaturkritik in der Provinzpresse im ganzen, von rühmlichen Ausnahmen abgesehen, recht deprimierend ist. Schon der Raum, der hier für Buchbesprechungen zur Verfügung steht, ist fast immer zu gering, und die Honorare, die dafür gezahlt werden, wenn überhaupt etwas gezahlt wird, machen Rezensionen von Rang praktisch unmöglich. Die deutschen Verleger führen mit Recht seit Jahr und Tag herzbewegende Klagen über das niedere Niveau der Buchbesprechungen in der regionalen Presse. Der Klappentext, den die Verleger ihren Büchern mitgeben, und der in der Provinzpresse vielfach Wort für Wort abgedruckt wird bzw. dem überlasteten Redakteur oder den meist schlecht bezahlten sogenannten freien Mitarbeitern als Rohmaterial für stilistische Kletterkünste dient, dieser Klappentext gehört nicht zur Literaturkritik. Er ist Werbung, und in den meisten Fällen eine in ihrem sprachlichen Wert durchschnittliche oder unterdurchschnittliche Propaganda, aber unentbehrlich; denn würde er nicht beigegeben, so würden die Provinzzeitungen nicht etwa eine bessere, eine selbständige Besprechung bringen, sondern gar keine, und aus der Provinzzeitung, die dem Moloch des Sports zu opfern hat, würde die neueste Literatur überhaupt verschwinden.

Günther Blöcker hat in einem temperamentvollen Vortrag über „Literaturkritik“, der in dem Heft 100 der bekannten Kleinen Vandenhoeck-Reihe „Kritik in unserer Zeit“ im Druck erschienen ist, auch noch auf andere Tatbestände hingewiesen, die die Qualität der in den Tageszeitungen erscheinenden Buchrezensionen gefährden und herabmindern; auf Tatbestände, die den Fachleuten — Verlegern, Buchhändlern, Bibliothekaren, Journalisten

— längst bekannt sind, deren Erörterung vor breiter Öffentlichkeit zu begrüßen ist. Er nennt u. a. die Zusammendrängung des Bücherausstosses der Verlage auf die Zeit des Oster- und Weihnachtsgeschäftes, das Erscheinen der Hauptmasse aller wichtigen neuen Bücher in den Vorweihnachtsmonaten, wo zwischen Mitte September und Dezember 60 Prozent der jährlichen Buchproduktion in den Literaturblättern und -seiten der Zeitungen angekündigt und gewürdigt werden soll, eine Aufgabe, die jeden verantwortungsbewußten Kritiker zur Verzweiflung treiben muß. Und dies nicht nur, weil bei solcher Terminhetze unausgereifte Urteile und unausgewogene Formulierungen einfach nicht vermieden werden können, sondern weil der Kritiker sein im Raum des Geistes beheimatetes Amt unrettbar den Prinzipien und Gesetzen des Marktes ausgeliefert sieht.

Wer von Berufs wegen zu dem bitteren Los verurteilt ist, die literarischen Leistungen in den Provinzzeitungen zu verfolgen — und dies ist ja das Mißgeschick, das alle Verleger trifft —, der mag oft von hellem Zorn gepackt werden über so manche Elaborate von Winkelkritikern und Dutzendschreibern, die sich um so mehr aufblähen, je weniger sie zu sagen haben.

Aber ist dieses niedere Niveau der provinziellen Literaturkritik so verwunderlich nach all dem, was wir über ihre wirtschaftlichen und geistigen Voraussetzungen wissen? Und sollte dies in anderen Ländern etwa anders sein? Es gibt Verleger, die dies gerne behaupten und auf das hohe Niveau der literarischen Kritik in anderen Ländern, insbesondere z. B. in Frankreich, hinweisen. Bei solchen billigen Verallgemeinerungen geht man, fürchte ich, von nicht kongruenten Vergleichsbasen aus. Man vergleicht die Rezensionen in den deutschen Provinzblättern mit der Literaturkritik in den großen ausländischen Tageszeitungen oder Literaturzeitschriften; denn die ausländische Provinzpresse bekommt man ja gar nicht oder nur ausnahmsweise zu Gesicht, und so übersieht man, daß auch in den Literaturküchen anderer Völker auf dem „total platten Lande“ mit Margarine gekocht wird.

Der Blick auf Frankreich und die dortigen literarkritischen Verhältnisse verhilft uns jedoch zu einer anderen wichtigen Einsicht. Frankreich hat im kulturellen Bereich etwas vor uns voraus, dessen Fehlen bei uns sich lähmend und niveaudrückend auswirkt, nämlich die Existenz einer Metropole, einer seit Jahrhunderten in einem zentralistisch regierten Staate fungierenden Hauptstadt, die Schauplatz und Arena aller geistigen und künstlerischen Auseinandersetzungen ist. Die Hauptstadt war und ist dort tonangebend, sie setzt die Maßstäbe, und nur was vor diesen Maßstäben besteht, gewinnt Gültigkeit. Und „Kritik“, so schrieb einmal Horst Krüger in der leider dahingegangenen Zeitschrift „Eckart“ (1959, H. 3, S. 294 f.) in einem brillanten, kurzen Essay, „ist ein wesenhaft hauptstädtisches Phänomen: Interpretation, Analyse, Wertung, Maßbildung, — das alles setzt soziologisch das rationale, hochgespannte Klima hauptstädtischer Intelligenz voraus...“

Dafür, daß Berlin nicht mehr wie früher, wie vor allem in den zwanziger Jahren, die Funktion der deutschen Metropole erfüllen kann, dafür können die Kritiker nichts. Außerdem habe ich den Eindruck, als ob wir mit den Spitzenleistungen unserer modernen deutschen Literaturkritik durchaus zufrieden sein können.

Und hie und da gibt es auch in größeren Provinzzeitungen ausgezeichnete Besprechungen neuester Literatur zu lesen und einen aner kennenswert guten

Pegelstand des literarischen Urteils. Die Provinz ist nicht immer und überall so steril, wie die Großstadtlautsprecher es uns weismachen wollen.

Als Probe für eine solche mir besonders geglückt erscheinende Rezension lese ich Ihnen einige Abschnitte aus einer Besprechung vor, die der (auch als Erzähler und Übersetzer bekannte) Kritiker Hans Bütow in der „Mainzer Allgemeinen Zeitung“ (v. 12. September 1964) über Max Frischs Roman „Mein Name sei Gantenbein“ veröffentlichte:

„... Auch diesmal geht es Frisch um das Problem der menschlichen Identität, um die Spannungen des Ichs zum anderen, ein Thema, von dem er auf hintergründige und lebenswerte Weise besessen zu sein scheint, aber beileibe nicht als ein Eiferer und Fanatiker, sondern als Künstler. Als solcher ist er zunächst und vor allem ein Geschichtenerzähler von hohen Graden und das bewahrt ihn auch davor, sich in Abstraktionen zu verlieren. Sein neues Buch strotzt geradezu von Geschichten, die freilich alle ein wenig in der Schwebe des Ungewissen gehalten werden, es sind Entwürfe, spielerische Entwürfe manchmal, aber warum nicht, zu möglichen Identifizierungen; Erlebnis-muster nennt er sie.

... Der Erzähler Frisch behauptet niemals, daß seine Geschichten geschehen seien, er stellt sie sich nur vor – der Satz „Ich stelle mir vor“ kehrt ständig wieder – er wandelt sie in vielen Spiegelungen und Lichtbrechungen ab und die Bewegungen dieses Suchens nach der Identität machen den eigentlichen Charakter seines Romanes aus.

... Einer stellt sich also vor, sein Name sei Gantenbein, er sei blind, ein Mann, der einen Blinden spielt, ohne blind zu sein, um mehr zu sehen, blind für die Welt, für seine Frau Lila, die ihn liebt, weil er nicht sieht; die er liebt, weil er das nicht zu sehen braucht, was die Liebe zerstören würde, die Briefe von anderen, die Blumen von anderen, die anderen Begleiter auf Reisen. Auch dies spinnt Frisch aus, noch dazu mit Varianten, in denen sich die Möglichkeiten plötzlich widersprechen. Das Buch-Ich verhüllt sich oder steigt gleichsam in andere Figuren um, aber das Vorgestellte wird in der Erzählung immer wie Tatsächliches lebendig.

Ein derart angelegter Roman bedeutet, könnte man einwenden, keine leichte Lektüre, zumal wenn er nicht durch Kapitelüberschriften gegliedert ist, sondern nur durch die Zäsuren der Absätze. Aber man liest sich leicht hinein ...

Alles greift außerdem ineinander über, überlappt zwar manchmal, doch verzahnt sich wieder. Frisch hat viel zu sagen und hier schreibt er es sich vom Herzen, so kunstreich wie einfach ...

Der Roman hat ... durchaus eine fortlaufende Handlung, trotz der Einschübe und Abschweifungen ... Frisch hat sich eine neue Dimension bewunderswert erobert, die künstlerisch schwierigste: Heiterkeit ... Bei aller Bitternis, die nun einmal mit dem Thema verbunden ist, steckt das Buch voll hintergründigem Humor, voll sarkastischer Ironie. Sie bezieht sich freilich in der Hauptsache auf eine Gesellschaft, die meint, heute den Ton angeben zu können, eine intellektuelle Society, in der Wohlhabenheit, ja Reichtum und ein entsprechender Lebenszuschnitt selbstverständlich sind. Frisch scheint sie sehr genau zu kennen und es ist sein gutes Recht, seine Figuren in diesem Milieu anzusiedeln. Hier liegt aber auch eine Grenze. Dennoch ist ihm ein reiches Buch gelungen. Sein reichstes bisher.

Dieser Reichtum, diese Fülle entsteht bei Frisch nicht aus der Häufung, sondern aus dem Wechsel und vor allem aus der stilistischen Prägnanz. Alle diese Geschichten, die der Autor seinem kuriosen Herrn Gantenbein vor unseren Augen anprobiert, können wahr sein. Bitter wahr.“

Arnold Gehlen hat einmal (in einem Vortrag vor Verlegern und Buchhändlern, abgedruckt in „Mitteilungen des Rheinisch-Westfälischen Verleger- und Buchhändlerverbandes“, August 1964, S. 15 ff.) von dem „Absinken des Durchschnittsniveaus“ unserer heutigen Literatur gesprochen. Es fehle „für die Aufstellung und für die Aufrechterhaltung eindeutiger Qualitätsmaßstäbe“ „heute nicht etwa an urteilsfähigen einzelnen Menschen, sondern“ ... „an den allgemeinen soziologischen Bedingungen.“ In früheren Jahrhunderten hätten Adel und Höfe „literarische Entwürfe prämiert und akzeptiert, die ihren eigenen, auf sehr lange Dauer gestellten Normen gerecht wurden“, von Ende des 18. bis in unser Jahrhundert hätten Großbürgertum und Kleinadel diese Funktion der Normensetzung, der Geschmacksausrichtung übernommen. Eine solche „zusammenhängende ... Oberklasse, die entschlossen wäre, bestimmte Geschmacksforderungen zu stellen oder an einer moralischen Generallinie festzuhalten“, gäbe es heute nicht mehr.

Diese These ist bestechend. Sie liefert für vieles, was wir an der modernen Literatur und Literaturkritik zu bemängeln haben, einen prächtigen Sündenbock. Non habemus papam — wir haben, weil wir keine auf literarische Werte ausgerichtete Gesellschaft mehr haben, keine Geschmacksinstanz, die tonangebend wirkt. Das mag sein, erscheint mir aber nicht entscheidend, bzw. nicht so wichtig wie die Frage, ob wegen des Fehlens eines gesellschaftlichen Backgrounds nun auch eine Literaturkritik von Qualität unmöglich geworden ist. Es will mir scheinen, als ob die Loslösung von gesellschaftlichen „Abstützungen“ die Ranghöhe der literarkritischen Leistung nicht beeinträchtigt, aber sie hat zweifellos zu einer starken Labilität, zu einem Auseinanderklaffen der Werturteile geführt, zu einer Pluralität der Bewertungsmöglichkeiten. Die Verwirrung des Publikums, die dadurch häufig hervorgerufen wird, ist nicht abzuleugnen; aber „Pluralität“, Mehrdeutigkeit, Vielheit von Auffassungen scheint mir eines der Gesetze zu sein, unter denen unser Übergangszeitalter angetreten ist. Vielheit und Subjektivität des Urteilens brauchen jedoch nicht zwingend als Untergangszeichen gedeutet zu werden; vielleicht kann man in ihnen auch und eher Signale für Ungebundenheit und freies Wachstum sehen. Lassen wir der gesellschaftsentmündigten Literatur und Literaturkritik einige Jahrfünfte Zeit!

Wir stellten vorhin fest, daß viele Dichter — Erzähler, Lyriker und Dramatiker — von heute zugleich auch Interpreten ihres eigenen Schaffens sind und als Kritiker der Werke ihrer schreibenden Zeitgenossen auftreten. Der Stil der Schaffenden prägt somit auch den Stil der Kritik.

Und: Es ist eine Eigenheit des zeitgenössischen Kunstschaffens aller Sparten, die Randzonen menschlichen Erfahrens aufzusuchen, Randsituationen und Grenzzustände zur Sprache zu bringen und damit ins Bewußtsein zu heben. Auch die Literatur nimmt teil an diesen Patrouillen und Expeditionen in unerschlossenes Neuland. Oder, wie es Peter Suhrkamp in einem der Aufsätze seines Buches „Der Leser“ (1960, S. 183) formulierte: „Die moderne Literatur wächst in den Randzonen der ständigen Verwandlung, dort wo Auflösung und Umformung geschehen, wo Ende und Anfang ineinander

gehen.“ Die Forschungsbemühungen und -ergebnisse moderner Wissenschaftszweige, wie z. B. der Psychoanalyse, der Tiefenpsychologie, der Soziologie, bestimmen Denkbahnen und Ausdrucksformen der Literatur und der Literaturkritik von heute. Und so gerät die moderne Literaturkritik, die sich zwangsläufig aus denselben Quellen speist und trinkt wie die Literatur, Kunst, Wissenschaft und Philosophie unserer Tage, in die gefährliche Lage, einem breiteren Publikum überhaupt nicht mehr verständlich zu sein.

Die Unverständlichkeit oder Schwerverständlichkeit ist aber auch ein bißchen Mode geworden, gleichsam eine Attitüde, durch die man Aufmerksamkeit erregen will. Wie die moderne Lyrik, so trägt sich auch die Literaturkritik gern in dunklem Stil. Und ich finde, es steht und bekommt beiden nicht gut. Ein berühmter Germanist hat vor einigen Jahren eine tiefschürfende Deutung eines dunklen Gedichtes von Goethe mit dem schön klingenden Satz begonnen: „Dunkle Gedichte sind des Philologen Lust.“ Ich bekenne, daß mir helle Gedichte mit starken und tiefen Bildern und Aussagen lieber sind als solche, die so dunkel sind, daß man Kommentare dazu braucht. Offensichtlich komme ich dem Berufsideal des Philologen ebenso wenig nahe wie dem des Bibliothekars. Gewiß, das dunkle Dichten stammt nicht von heute, es hat eine lange Ahnenreihe in den europäischen Literaturen, beginnend mit den Kenningar in der altnordischen Skaldendichtung oder dem „trobar clus“, dem „verschlüsselten Dichten“, in der altprovenzalischen und in der spanisch-arabischen Dichtung des Mittelalters¹⁾. Immer sind es Dichtungsformen für höfische Zirkel, für einen kleinen Kreis von durch Geburt und Bildung hervorragenden Kennern. Trotz dieser Höhenlage der Entstehung und Aufnahme – einst bei Aristokraten, heute bei esoterischen Eliten und Snobs – dürften die dunklen Gedichte nur selten in den sprachlichen und geistigen Hausschatz eines Volkes aufgenommen werden, sie bleiben Arabesken, kunstvolle Zierschnörkel an der nationalen Literaturpyramide.

Die Dunkelheit bei literarischen Kritiken entsteht meist durch die übermäßige und gehäufte Verwendung von Fremdwörtern und Fachausdrücken der Literaturwissenschaft, Psychologie, Kunstgeschichte, Soziologie und Philosophie gegenüber einem Publikum, das damit nichts anfangen kann. Wer außer den Eingeweihten versteht es, wenn auf der Lokalseite einer Provinzzeitung in einem Bericht über einen Rezitationsabend, auf dem moderne Prosa vorgetragen wurde, Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ als die „nervös-hintergründige Gestaltung des säkularen Verfremdungserlebnisses“ beschrieben werden?

Erbost über solch snobistisches Getue am falschen Ort hat ein Mitarbeiter der Hamburger „Zeit“ einmal (in der Ausgabe vom 18. 9. 1959) in bewußt herausfordernder und übertreibender Weise einen Protestartikel gegen die Auswüchse des Jargons der modernen Literaturkritik geschrieben, aus dem ich Ihnen ein paar Sätze zitieren möchte:

„Unsere Kritik krankt am Höhenflug. Sie ist für Fußgänger unwegsam, sie turnt nur auf den höchsten Stapeln, drum kommt sie unten niemals an . . . Sie hat sich als Mittler eingeschaltet, ohne etwas zu vermitteln . . . Der Dienst am Kunden, am Leser, am Menschen kommt dabei zu kurz. Es ist die reinste Inzucht, es ist Kritik für den Kritiker . . .“

Kritik für den Kritiker, und nicht mehr im Dienste der Vermittleraufgabe gegenüber einem breiten Publikum, diese Feststellung trifft auch die Sozio-

logie. Arnold Gehlen hat in einem Vortrag, den er 1955 vor dem anspruchsvollen Forum des Wuppertaler „Bundes“ hielt, folgendes ausgeführt:

„Alle Wissenschaften und Künste sind (heute) hochspezialisiert, doch sind für das Wesen eines Kulturgebietes neben den Professionellen auch ernsthafte Amateure bedeutsam. Beide Gruppen insgesamt werden kaum mehr als 5 Prozent der Gesamtheit ausmachen . . . Die moderne Kultur in den oberen Ebenen ist abstrakter, gedanklicher, erkenntnisartiger und unsinnlicher als jede frühere; die 5 Prozent der sie weitertreibenden Berufsintellektuellen und ernsthaft mitarbeitenden Interessierten bilden die für diese Kultur repräsentative Schicht. Aber diese Kultur ist nicht popularisierbar, härter gesagt: die Kultur läßt das Volk im Stich.“

Dieser Diagnose kann kaum widersprochen werden. Die Pionierleistungen der heutigen Literatur und Kunst sind über den von Gehlen beschriebenen Kreis der beruflichen oder Amateurspezialisten hinaus ebenso wenig allgemein verständlich zu machen wie etwa die Erkenntnisse der modernen Physik. Die Kritik, die sich in Begriffswelt und Schaffensprozesse des heutigen Spezialistentums in Wirtschaft und Kunst hineinarbeitet, muß, wenn sie ihren Gegenständen nahe bleiben will, eine Sprache gebrauchen, die für den Mann auf der Straße praktisch so gut wie Abrakadabra ist. Die Frage, ob es für die Weiterführung — ich sage absichtlich nicht: für den Fortschritt — von Wissenschaft und Kunst notwendig ist, daß eine möglichst große Anzahl Verstehender daran teilnimmt, wird ebenso offenbleiben müssen wie die andere Frage, die uns manchmal bedrängt, ob in späteren Generationen die Zahl der an diesen Prozessen Teilnehmenden sich vergrößern wird.

Nun zu einer anderen wichtigen Frage, der Frage nach den Beziehungen zwischen Autor und Kritiker.

Der Autor, der selber das kritische Metier betreibt — und die Zahl dieser Autoren ist ja groß, wie wir sahen —, wird sich, wenn er ein Buch eines anderen Autors, der wie er zugleich Kritiker ist, rezensieren soll, nie ganz von dem Gefühl einer kollegialen Rücksicht frei machen können. Im Laufe der Jahre werden, über die beruflich-kollegiale Verbundenheit hinaus, dann auch oft echte freundschaftliche Bande geknüpft, und so entsteht aus Rücksicht oder Berechnung oder Freundschaft, aus durchaus menschlichen Antrieben also, allmählich ein dichtes Gewebe gegenseitiger Gefälligkeiten. Auch dies ist aber im Grunde nichts Neues; schon vor Jahrzehnten belegte man in Österreich dieses Brauchtum mit dem schönen Namen „Lobemirski — Lobechdirski ²⁾“.

Alle Schriftsteller sind darauf angewiesen (und darauf aus), daß über sie geschrieben und gesprochen wird. Die Früchte, die in den Gärten der gegenseitigen Nettigkeiten wachsen, reichen meist nicht aus für den großen Bedarf des Ruhms. Die Buchverlage, die ja ihr Kapital in den Büchern angelegt haben und möglichst viel von ihrem Geld wiedersehen möchten, legen sich ins Zeug und sorgen dafür, daß die Federn sich zum Lob ihres Autors in Bewegung setzen. Und damit treten wir in die sehr reale und nüchterne Welt des Büchermarktes und des Literaturbetriebes ein, in eine Welt, die nicht allein dem Geist, sondern auch dem Geld verpflichtet ist und in der der freiberufliche Literaturkritiker seine Existenz zu führen hat. Da sind die Verleger mit ihren Lektoren und den Schreibern der Werbetexte, die Redaktionen der Zeitschriften, der Tages- und Wochenzeitungen, und vor allem die

Literaturabteilungen der kapitalstarken Rundfunksender mit ihren Stäben von Kritikern, die teils festangestellt, teils als freie Mitarbeiter beschäftigt sind. Jede dieser Institutionen sucht sich natürlich immer bessere und beste Federn und Namen zu sichern; diese Konkurrenzlage gibt dem renommierten Kritiker eine gute Chance, sich günstige Schaffensbedingungen zu erhandeln, wobei unter „Gunst“ nicht nur das Monatsgehalt, sondern auch die Sicherung des Rechts auf die volle Unabhängigkeit seines literarischen Urteils gemeint ist.

Im Zuge dieses Wettbewerbs bleibt der Personenkreis der Literatursachverständigen in häufigem Positionswechsel begriffen. Aus einem freien Kritiker wird ein fester Verlagsmitarbeiter, aus diesem ein Rundfunkmann oder ein Zeitungs- oder Zeitschriftenredakteur: das Ganze ein Spiel, bei dem die handelnden Figuren in ihren Stellungen mit leicht variierten Funktionen wechseln, die Institutionen aber – die Verlage, die Redaktionen, die Rundfunkanstalten, jüngst auch die Fernsehsender – feste Kristallisationspunkte bilden, die zu wirtschaftlich und geistig bedeutsamen und höchst wirksamen Kraftwerken in unserer Kulturlandschaft geworden sind. So betrachtet, erscheint der literaturkritische Betrieb unserer Zeit eingespannt in ein zwar wenig sichtbares und noch weniger durchschaubares, aber sehr festes System von kulturellen, geschäftlichen und menschlichen Beziehungen, die auch Abhängigkeiten und weitere Gefälligkeitsdienste bedingen und die besten Voraussetzungen zur Cliquenbildung bieten.

Der ebenso streitbare wie umstrittene Schriftsteller Kurt Ziesel, der vielleicht weniger durch seine erfolgreichen Romane als durch mehrere polemische Bücher zur Kultur- und Pressepolitik bekannt geworden ist, hat vor einigen Jahren in seinem Buch „Die Literaturfabrik“ (1962) in dieses Beziehungssystem und seine Cliquenwirtschaft hineingeleuchtet. Es ist sein Verdienst, daß er damit vielen Literaturfreunden die Augen für Tatbestände geöffnet hat, die bisher nur in der buchhändlerischen und literarischen Fachwelt bekannt waren.

Das besondere Ziel seiner oft gehässigen Angriffe ist die sogenannte „Gruppe 47“. Sie entstand als Nachfolge und Ersatz für die von der amerikanischen Besatzungsmacht zuerst tolerierte, dann 1947 verbotene, in München erscheinende Zeitschrift „Der Ruf“ und ist eine noch heute bestehende freie, satzungslose Vereinigung deutscher Autoren der jüngeren und mittleren Generation. Ehemalige Emigranten und Angehörige der älteren Generation (Kasack, Nossack, Marie Luise von Kaschnitz, Hans Henny Jahn) wurden nie herangezogen; eine Kameraderie aus deutschen Kriegsgefangenenlagern in den USA scheint die Keimzelle der Gruppe zu sein.

Sie existiert, so erklärte der Organisator der Jahrestagungen der Gruppe, Hans Werner Richter, der nach dem Krieg durch einige, heute fast schon vergessene Romane bekannt wurde, in einem Vortrag vor der Schwedisch-Deutschen Gesellschaft in Stockholm im März 1963 (abgedruckt in: *Moderna Språk*, Bd. 48 (1964), H. 3, S. 331–344), als die Gruppe in Schweden tagte, sie existiert „nur drei Tage im Jahr“, jene „drei Tage, wo die Schriftsteller zusammenkommen und sich gegenseitig ihre Manuskripte vorlesen“. Das klingt sehr friedlich und harmlos; die Wirklichkeit der Tagungen ist anders, ist vehementer. 1963 kam man in Saulgau (Württemberg) zusammen; 1964 in Stockholm und Sigtuna; 1965 in Berlin, im Hause des Literarischen Kollo-

quiums am Wannsee; 1966 in Princeton, der bekannten Universitätsstadt in den Vereinigten Staaten von Amerika, wohin man sich von amerikanischen Mäzenen hatte einladen lassen. In den letzten Jahren waren im Durchschnitt etwa 120 Tagungsteilnehmer, darunter etwa zwei Dutzend Autoren, die vorlasen und deren Texte von etwa einem halben Dutzend prominenter Stegreif- und Sofortkritiker gerühmt oder verrissen werden. Einen Einspruch des Autors gibt es nicht. Die Szene wird zum Tribunal. Aber in Princeton 1966 gab es einen Aufstand eines jungen Autors, des aus Graz kommenden Peter Handke, der mit der Erklärung aufsprang, „hier wie anderswo in der deutschen Literatur herrsche Beschreibungsimpotenz . . . alles Schöpferische, jede Reflexion fehle, diese Prosa sei läppisch und idiotisch, und läppisch und idiotisch sei auch die Kritik . . .“ (so in dem Bericht von Dieter E. Zimmer, in „Die Zeit“, Hamburg, vom 6. 5. 1966, Seite 17 ff.). 1965 hatte man den Preis an einen etwa 30jährigen Schweizer Lehrer, Peter Bichsel, verliehen, 1966 wurde kein Preis ausgesprochen. 1965 war die Gruppe zum ersten Mal im Fernsehen erschienen; eine dreistündige Sendung brachte Ausschnitte daraus, es sollen allerdings Ausschnitte aus Lesungen gewesen sein, die auf der Tagung wohlwollend aufgenommen wurden. Die letzte Tagung in Princeton brachte der Gruppe 47 in der deutschen Presse die heftigsten Angriffe ein, die je gegen sie geführt wurden. „Die Tagungsriten sind versteinert“; die „Starparade der Kritiker ist pure Selbstdarstellung“, schrieb die FAZ in einer gründlichen, scharf kritischen Würdigung (durch Sabina Lietzmann) am 29. 4. 1966; Hans Erich Nossacks Artikel in der Zeitschrift „Konkret“ vom Juni 1966 (Seite 30 f.) trug gar die Überschrift „Literarische Prostitution“ und in der zunächst sehr zurückhaltend berichtenden „Welt“ attackierte am 18. 6. Otto F. Best die Verantwortungslosigkeit der auf den Tagungen auftretenden Kritiker, die ihre Kommentare zu den einzelnen Lesungen „mit kokettem Seitenblick zur dankbaren Galerie“ formulieren, und brandmarkte die Herabwürdigung, die dem vorlesenden Autor als „Zielscheibe und Textlieferant“, als „Herausforderer und Delinquent“ zugleich in einem „deformierten, von extremen Bedingungen bestimmten Rahmen“ zugemutet werde.

Ob die von Nossack zitierte Versicherung prominenter Mitglieder der Gruppe, daß sie sich 1967 auflösen werde, ernst zu nehmen ist, wird sich zeigen. Jedenfalls bleibt es eine Tatsache, daß bis jetzt derjenige, der bei der Gruppe 47 durchfiel, es künftig schwer hatte, und daß derjenige, der „ankam“, sich als Sieger im ersten Hindernisrennen um literarischen Ruhm fühlen konnte; Verleger, Presse, Rundfunk bemühten sich um ihn. Die Gruppe 47 ist berühmt geworden nicht durch die Gründung einer neuen literarischen Schule, denn das ist sie nicht und wird sie nie; noch durch den Entwurf klarer literarischer Richtmaße – das wird durch die Prozedur der auf Brillanz gerichteten mündlichen Sofortkritik verhindert, die impulsiv und unausgewogen bleiben muß –, noch durch den Glanz einer Führergestalt, die automatisch Gefolgschaft nach sich zieht, wenn man dem Gestalter der Jahrestagungen, Hans Werner Richter, auch hohe organisatorische Begabung zuerkennen muß. Das Ansehen der Gruppe 47 ist gegründet auf den Ruhm einiger Mitglieder der früheren Jahre; auf schwer erklärliche Weise hat sie sich inzwischen zu einer kaum faßbaren und doch höchst wirkungsvollen Instanz im öffentlichen Leben der Literatur hochgespielt, ja durch die Tagungen im Ausland sich sogar den Nimbus erworben, eine Art Repräsentant des literarischen Schaffens im Nachkriegsdeutschland zu sein.

Wenn Kurt Ziesel in seinem genannten Buche die Machenschaften der Literaturcliquen und insbesondere der Gruppe 47 so hinstellt, als finde hier eine Verschwörung statt, als seien Agenten am Werk, die auf Anweisung irgend einer Befehlsstelle planmäßig Lob und Tadel ausstreuen und heimlich an einem grandiosen Projekt der Vergiftung der deutschen Literatur arbeiten, so kann man ob solcher „terrible simplification“ nur den Kopf schütteln. Die vielen einander scharf widersprechenden Meinungen in der Beurteilung von Neuerscheinungen, die Aufsehen erregen — ich denke an „Die Blechtrommel“ und die „Hundejahre“ von Grass, oder an Heinrich Bölls „Ansichten eines Clowns“ oder „Entfernung von der Truppe“ — scheinen mir doch eindeutige Beweise dafür zu sein, daß trotz der unleugbaren Existenz eines weitmaschigen Cliquennetzes und trotz persönlicher und institutioneller Abhängigkeiten die freie Aussage des ganz subjektiven Urteils eines Kritikers bei uns gewährleistet ist.

Auch Karlheinz Deschner, der sich durch seine Streitschrift „Kitsch, Konvention und Kunst“ (1957) einen Namen gemacht hat, verfolgt die Gruppe 47 in seinem heftigen Buch „Talente, Dichter, Dilettanten“ (Wiesbaden, Limes-Verlag, 1964) mit einem geifernden Haß. Er greift die renommiertesten Mitglieder und Schützlinge der Gruppe an — Böll, Gaiser, Ingeborg Bachmann, Max Frisch, Uwe Johnson, Enzensberger —, gibt von den einen kürzere, von den anderen eingehende Analysen von Sprache und Stil des einen oder anderen Einzelwerkes; sein Endurteil über die Prosa von Johnson ist vernichtend, über Enzensbergers Zukunft sagt er, sie liege im Eimer, Ingeborg Bachmann rät er, nachdem er ihren Erzählungsband „Das dreißigste Jahr“ kritisch durchgeknetet hat, das Schreiben aufzugeben. Man würde diesen sprachlichen Detail-Studien mit weniger Vorbehalt und Bedenken folgen, wenn Deschner selber ein klares und gutes Deutsch schriebe. Seine Sprache strotzt aber von Fremdwörtern und ist in manchen Abschnitten daher kaum genießbar.

Als Probe ein Satzungeheuer aus Deschners Urteil über Bölls „Billard um halbzehn“. Das Buch sei „ohne stilistischen Eigengehalt“ . . . „ohne Fulgenz und Faszination; eine gewiß meist korrekte, oft spürbar zurechtgebosselte, sozusagen artialisierter Diktion, die aber über eine ziemlich seichte . . . Eloquenz selten hinausgeht: circuitöse Soliloquien, monotone Paraphrasen, soignierter Schmus, ausgelaugte Lokutionen, negligantes Wiederholen . . .“ Für Deschner, der hier eine Meisterschau verkrampfter Sprachakrobatik bietet, ist die Gruppe 47 der Sündenbock für alles, was ihm im heutigen Literaturgetriebe mißfällt: Werberummel, Cliquenbildung, Günstlingswirtschaft, Korruption der literarischen Werte. Deschner ist das Paradebeispiel des Einzelgängers und Außenseiters. Mag er in vielen Einzelbeurteilungen auch recht haben: der Haß ist ein schlechter Führer, und Einseitigkeit und Fanatismus sprießen aus einer Wurzel, und es sind beide keine erfreulichen Gewächse.

Vor kurzem erschien ein Buch, dessen Autor bei Fragen der Literatur und der Literaturkritik mitreden will, ohne daß er von dem einen und dem anderen die gründlichen Kenntnisse besitzt, die zu einer öffentlichen Aussage, zu einer Mitsprache über diese Fragen berechtigen. Ich meine das Buch „Vom Elend der Literatur“ von William S. Schlamm, aus dem in der Tageszeitung „Die Welt“ Auszüge (beginnend am 12. März 1966) vorabgedruckt waren.

Es ist unbegreiflich, daß eine Zeitung von diesem Rang das Buch eines Autors unterstützt, dem klares begriffliches Denken fremd ist und dessen sprachliche Ausdrucksform vorwiegend von Verschwommenheit und Verquollenheit und von der Sucht nach demagogischer Augenblickswirkung bestimmt ist. Vor solchem Denk- und Sprachschlamm kann nicht genug gewarnt werden.

Der verstorbene Friedrich Sieburg hat den heutigen Literaturbetrieb in sympathischer Weise, nämlich mit Humor und feinem Spott angegriffen, als er zur Zeit der Frankfurter Buchmesse in der FAZ (v. 17. 10. 1959) folgendes schrieb:

„Die alljährliche Zeit des großen Lobens ist wiedergekommen . . . nun fällt der laue Regen gegenseitiger Gefälligkeiten auf das dürre Gelände. . . das Gespinnst der Querverbindungen, das sich um Nachrichtenmittel und Informationsorgane gelegt hat, erweist sich als tragfähiger denn je . . . Es geht dabei auch nicht um die Gunst des Publikums . . . Es geht um geistige Position, um literarische Macht.“

Auch hier, im Raum der Literatur, gibt es also das Spiel um die Macht, um Positionen und Einflüsse. Der Wissenschaftler, der den Tatbeständen nachgeht und bis zu den Wurzeln der Erscheinungen vordringen möchte, fragt sich, ob es nicht eine schöne Aufgabe für die Literatursoziologie und die Germanistik wäre, sich den Vorgängen hinter den Kulissen des Literaturbetriebes zu widmen, beispielsweise die personelle Zusammensetzung der Verlagslektorate und der literarischen Redaktionsstäbe in Rundfunksendern, Zeitschriften und Tageszeitungen in den letzten Jahrzehnten zu erforschen. Vielleicht würde dabei so manches Licht auf bisher unbekannte Zusammenhänge fallen, auf das Entstehen literarischer Moden und Tabus..

Zur Klärung der Frage, ob die Literatur bei uns im sogenannten freien Westen wirklich frei oder ob sie abhängig ist, hatte der Börsenverein des Deutschen Buchhandels im April 1960 Autoren, Verleger und Rezensenten aus der Bundesrepublik, aus Österreich und der Schweiz zu einem Literaturgespräch nach Konstanz eingeladen. Friedrich Sieburg sprach dabei u. a. von „den Drahtziehern, den Cliques“, die in den Verlagen saßen und den einen Autor machten, den anderen fallen ließen. W. E. Süskind betonte die Kommerzialisierung der Literatur, ihre Abhängigkeit von Massengeschmack, Werbeapparaten, Marktforschung und Massenpublikationsmitteln wie Funk und Fernsehen. Als Quintessenz stellte sich heraus: „Die Literatur unterliegt Abhängigkeiten sowohl naturgegebener technischer Art als auch spezifischen Zeitströmungen im Geistigen wie im Politischen . . .“ „Die Abhängigkeiten erkennen, die Drahtzieher, Cliques und Tabus beim Namen nennen, ist schon ein erster Weg zu ihrer Eindämmung³⁾.“

Die Undurchsichtigkeit des Machtspiels und Geschäftsbetriebs hinter den Kulissen des Literaturbetriebes — wozu auch die nur einer winzigen Minderheit bekannt werdenden Lizenz- und Vertragsgeschäfte gehören, die jetzt während der Frankfurter Buchmesse im Oktober jeden Jahres in den Hotelbars der Messestadt abgeschlossen werden — die Undurchschaubarkeit aller dieser von Geld und Machtpolitik bestimmten Vorgänge hat für den, der sich nur für die Literatur und Literaturkritik selber — also für die Endprodukte des Marktes — interessiert, die Folge, daß er sich zu einer möglichst breiten Beobachtung des Gesamtfeldes der Literaturkritik entschließen muß,

d. h. praktisch zur laufenden Lektüre mehrerer literarkritischer Zeitschriften. Auf das einzelne Urteil eines nicht näher bekannten Kritikers, dessen Abhängigkeits- und Freund-/Feindverhältnisse im literarischen Positionsfeld verborgen sind, kann man sich in den meisten Fällen nicht mehr verlassen.

die Einsicht in diese Pluralität von Ansichten uns dem Kern eines Problems nahe bringt.

Die Zeiten sind vorbei, wo die Mehrheit der literarisch anspruchsvollen Leser sich in einer Anzahl von Gemeinden um die Produktion mehrerer großer Verlage scharte, großer Verlage, die eine bestimmte geistige, weltanschauliche oder künstlerische Richtung vertraten und unter dem Banner eines deutlich erkennbaren Verlagsprogramms ihre Gläubigen um sich sammelten. Literatur konnte damals noch Ersatz für Religion oder Weltanschauung sein. Diese Rolle hat sie ausgespielt. Auch gibt es jene klar ausgerichteten Verlagsprofile nicht mehr, wie sie früher einmal Verleger wie E. Diederichs, Albert Langen, Georg Müller, S. Fischer, der Insel-Verlag gezeigt hatten.

Und: durch den ständigen Verschleiß der Sprache in einer pausenlosen Propaganda ist das Wort entmachtet und entwertet, es wird nicht mehr gläubig, sondern mit Skepsis aufgenommen. Die rationalistisch-intellektuellen Kräfte unserer Epoche haben die Gemeinden, die literarische Heilsbotschaften empfangen, aufgelöst. Das Publikum, den alten Gemeindebindungen entwachsen, ist geschmäcklerisch geworden, es ist mehr auf Reize als auf Werte erpicht und für kurzlebige Moden anfällig.

Nicht nur das Lesepublikum, sondern auch die Lieferanten des Lesestoffs sind den Brandungswellen schnell wechselnder Moderichtungen ausgesetzt, denen sie sich nicht entziehen können, wenn sie nicht pleite gehen wollen. Die moderne Wirtschaft lebt bekanntlich vom raschen Umsatz, sie ist angewiesen auf intensiven und schnellen Verbrauch. Der Verleger muß, will er wirtschaftlich leistungsfähig bleiben, auf hohe Auflagen und schnellen Absatz bedacht sein. Waren in früheren Jahrhunderten neu aufkommende Moden Jahrzehnte oder mindestens viele Jahre gültig, blieben selbst nach dem ersten Weltkrieg neue Tänze und Kleidermoden wenigstens für ein paar Jahre bestehen, so ist heute ein neuer Tanz nach wenigen Monaten passé, ein Kleid der letztjährigen Mode kaum mehr tragbar, ein Buch vom Herbstgeschäft Ostern darauf nur noch schwer verkäuflich. Und alle, die an den Prozessen des Herstellens, des Vermittelns, des Konsumierens beteiligt sind, stecken in dieser Zwangsjacke der hektischen Überstürzungen, und es wäre müßig, nach Schuldigen zu suchen.

Die Wirtschaft ist unser Schicksal. Sie peitscht sich selbst und uns alle. Sie peitscht auch den Autor. Der schwedische Regisseur Ingmar Bergman schrieb einmal ⁴⁾: „In der heutigen Gesellschaft ist der Künstler immer mehr zu einer schwer zu situierenden und wunderlichen Figur geworden, einer Art von Leistungsathleten, der von Resultat zu Resultat gejagt wird.“ Der Autor als Rennpferd, das über die Hürden der Apathie des Publikums gehetzt wird – welch eine Metapher, welch ein Anblick! Hans Magnus Enzensberger hat in seiner ersten Vorlesung als Poetik-Dozent in Frankfurt im November 1964, für die auch die zwei größten Hörsäle der Universität nicht ausreichten (so Bericht in „Christ und Welt“, Dez. 1964), ein anderes Bild gewählt. Er sprach von der Rolle, in die der Schriftsteller gesteckt werde, von seinen Auftritten, von den Etikettierungen durch die Kritiker, die ihn vor den Lesern

abstempeln und ihn auf diese Weise „inszenieren“. Der Autor würde – wenn wir diesen Gedanken weiterspinnen – so zur Bühnennummer, zu einer vorangekündigten, feststehenden Figur auf dem Literatur-Theater, einer Figur, die sich – wie im Puppenspiel – nach gewissen Regeln zu bewegen hat, um die dem Publikum suggerierte Rolle erneut zu bestätigen. Wäre es also das Ziel oder das Verhängnis des Schriftstellers heute, ein gängiger Markenartikel zu werden? Spukhaft taucht in meinem Gedächtnis die ironische Frage eines in den 30er Jahren vielgelesenen Autors auf, wie es wohl wäre, wenn sein Name sich durchgesetzt hätte wie Persil.

Und welche Rolle spielt bei dieser Situation im Lager der Autoren, das Dichter und Kritiker vereinigt, nun der Leser? Wie steht es mit ihm?

Der Leser von heute ist in den Sog einer vielfachen und ununterbrochenen Bücherpropaganda geraten. Die Gelegenheiten, wo er ein Buch in die Hand bekommt, über das er vorher weder etwas gehört noch gelesen hat, sind äußerst selten. Muß daraus geschlossen werden, daß der Leser dadurch die Fähigkeit zum selbständigen und kritischen Urteil verliert und stumpfsinnig den Trommelwirbeln der Reklame nachläuft?

Der Leser von heute, auch der literarisch anspruchsvolle und kritische, steht gewiß, wenn er sein Buch wählt, unter dem Einfluß einer Empfehlung seines Buchhändlers oder einer Literaturkritik oder einer Verlagsreklame oder eines Rats von Freundesseite. Aber war dies bei dem Leser vor 50 oder gar 100 Jahren anders? Natürlich, jenem glücklichen Leservorfahren wurde nicht der Briefkasten täglich mit Reklamedrucksachen vollgestopft, aber es fehlten ihm weder der Buchhändler noch eine Literaturzeitschrift noch ein Freundeshinweis. Er fand, wenn er Bücher erwarb oder las, also auch schon Meinungen und Urteile anderer vor, und richtete sich nach ihnen. Und wenn er das Buch dann las, fühlte er sich gewiß frei und ungebunden in seinem persönlichen Urteil.

Genießt denn der zu eigener Kritik fähige Leser von heute nicht dieselbe Freiheit? Bei den Lesern, von denen wir hier zu sprechen haben, denen nämlich, die sich um die gerade eben erscheinende dichterische Literatur ernsthaft und kritisch kümmern, handelt es sich ja um eine kleine Minderheit. Die jüngste Literatur und die jüngste Literaturkritik sind ebenso wie die jüngste Kunst und die jüngste wissenschaftliche Forschung immer die Angelegenheit eines zunächst ganz kleinen Kreises von Aufnahmefähigen und Aufnahmewilligen. Das war schon immer so – nur machen wir uns das zu selten klar – und das wird immer so bleiben.

Und keine noch so gewaltsame und noch so aufdringliche Propaganda wird daran etwas ändern. Der kritikfähige Leser hegt heute gerade gegenüber allen mit lauter Reklame hochgepriesenen Bestsellern und Modebüchern von vornherein Bedenken, wenn nicht sogar blankes Mißtrauen. Die hohen Auflagen solcher Bücher kommen wohl nur zu einem kleinen Teil durch die Käufe der literarisch kritischen Minderheit zustande, sondern gehen wohl meist auf das Konto derjenigen Schichten, die, selber im wesentlichen urteilslos, durch den Kauf von Büchern, die in aller Munde sind, bekunden wollen, daß sie literarisch auf dem Laufenden sind; ihr Prestigebedürfnis zwingt sie zu dieser und noch mancher andern aktiven Teilnahme am kulturellen Leben.

Außerdem: es ist noch nicht aller Kulturtage Abend, wenn einmal ein literarisch ziemlich wertloses Buch zum Bestseller wird. Daran ist noch keine

Kultur gestorben. Aber es ist heute zu einer Mode geworden, in Vorträgen und Podiumsgesprächen und auf Tagungen über den Niedergang der Kultur in der Massengesellschaft zu lamentieren ⁵⁾).

Das Erstaunliche dabei ist, daß solche Kulturklageweiber immer wieder Beifall finden. Vielleicht kommt dieser willfährige Applaus zum Teil auch daher, daß unser deutsches Bildungsideal seit ca. 200 Jahren stark nach rückwärts, nach der Antike hin ausgerichtet ist und man sich daran gewöhnt hat, daß die Träger der Bildung die Vergangenheit feiern und die Gegenwart schelten.

Seien wir auf der Hut vor den *laudatores temporis acti*, den Lobrednern der vergangenen Zeiten. Die gute alte Zeit, von der so viele Wunschträumer schwärmen, war, betrachtet man sie sehr genau, in vieler Beziehung eine verdammt schlechte Zeit. Man sollte sich von dem trügerischen Glanz der historischen Patina nicht täuschen lassen. Aber es wird immer gut sein, den wirklichen Werten der Vergangenheit in Ehrfurcht und den uns eilfertig angebotenen Reizen der Gegenwart mit Skepsis gegenüberzutreten, also etwa in jener ebenso begeisterungsfähigen wie kritischen Haltung, wie sie Erhart Kästner in seinem jüngsten Buch „Die Lerchenschule“ überzeugend einnimmt.

Damit stehe ich am Ende meines Vortrages. Er führte uns zu den Büchern und Zeitschriften, in denen sich das Schaffen der modernen Literaturkritik niederschlägt, zu der Erkenntnis von Spitzen-, Durchschnitts- und Fehlleistungen, machte uns mit Namen führender Kritiker bekannt, aber auch mit den komplizierten Tatbeständen des heutigen Literaturbetriebs und seiner Hintergrund- und Untergrundbewegungen.

Wir erfuhren, daß fast die Hälfte aller Literaturkritiker zugleich Autoren bedeutender literarischer Werke unserer Zeit sind, und erkannten, daß die Sprache der modernen Literaturkritik von Sprache und Stil des modernen Dichters und Denkers bestimmt wird, mit der Folge, daß die Literaturkritik von heute, d. h. die oberste Stufe der Kritik, nur von einer kleinen Minderheit von Fachleuten und Amateurspezialisten aufgenommen und verarbeitet werden kann.

Pauschalurteile und vor allem Pauschalverurteilungen findet man immer und überall. Man sollte ihnen ebenso mißtrauen wie allen Verallgemeinerungen und ihren üblen Brüdern, den Vorurteilen. Sie pflastern den Weg, der zur Urteilsunfähigkeit führt.

Lassen Sie mich schließen mit einem Wort des Widerspruchs gegen allen, sich gerne vordrängenden Pessimismus, das zugleich ein Wort der Ermunterung für alle Optimisten sei, zu denen ich mich selber rechne, nämlich mit dem ermutigenden Satz des berühmten Schweizer Kritikers Max Rychner, der, von dem Zustand der jüngsten deutschen Literaturkritik sprechend, einmal sagte (Arachne, 1957, S. 310): „Es ist immer mehr da, als man weiß, mehr möglich, als man annimmt, mehr im Werden, als man erwartet.“

Anmerkungen:

- 1) Vgl. Leo Pollmann: „Trobar clus“, Bibelexegese und hispano-arabische Literatur, Münster 1965 (in: Forschungen z. roman. Philologie, H. 16).
- 2) Zitiert bei Alfred Holzinger: „Vor dem Bücherberg. Im Labyrinth der modernen Literaturkritik“, in: Wort und Wahrheit, Jg. 17 (1962), II, S. 613–622 (618).
- 3) Vgl. Bericht darüber im „Mannheimer Morgen“ vom 13. 4. 1960, S. 22, und den ausführlichen Tagungsbericht im Börsenblatt des Deutschen Buchhandels (Frankfurt) vom 8. Juni 1960, S. 837–853.
- 4) Zitiert aus Bergmanns Artikel „Jeder Film ist mein letzter Film“, in: Der Film – Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2 (1945 bis heute), Piper-paperback, S. 240.
- 5) Vgl. Dolf Sternberger: „Rede wider das Lamentieren über die Massengesellschaft“ (FAZ, 29. 5. 63; daraus abgedruckt in „Bücherei und Bildung“, Okt. 1963 (Jg. 15, S. 479 f.). Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch das Buch des amerikanischen Historikers Fritz Stern „Kulturpessimismus als politische Gefahr, eine Analyse nationaler Ideologien in Deutschland“, Vlg. Scherz, Bern-Stuttgart-Wien 1963 (über den tiefen Einfluß von Paul de Lagarde, Julius Langbehn, Arthur Moeller von den Bruck bis in die 30er Jahre unseres Jahrhunderts, wo diese drei Autoren eine künstliche Nachblüte erlebten).

VORWORT

Der vorliegende Aufsatz nimmt das Thema eines früheren Aufsatzes¹⁾ wieder auf, ist aber auch für sich alleine verständlich. Er zeigt:

Es gibt geometrische Formen, die im Reiche aller möglichen Flächenformen eine ähnlich ausgezeichnete und hervorragende Rolle spielen wie die Tonleitern und die Tonfiguren der Musik im Reiche aller möglichen Geräusche.

Es sind dies von mir entdeckte geschichtete Flächenornamente bestimmter Art. Sie entstehen durch Abänderung von geschichteten Quadrat- und Sechseckgittern unter Berücksichtigung des aus der Wahrnehmungspsychologie bekannten „Randgesetzes“²⁾. — Sie sind die einzig möglichen „guten“ sichtbaren Darstellungen der kartesischen Parallelkoordinatensysteme mit n -adischer Schreibweise der Koordinaten für $n = 2, 3, 4$ und so weiter³⁾. Ich nenne sie die (ebenen) Ähnlichkeitsornamente, Ähnlichkeitsraster oder Innensterne.

Es sind dies weiter auf der Grundlage der Innensterne aufgebaute ruhende oder sich nach Farbe und Form verändernde Bilder. Ich nenne diese die Innenbilder und die Innenspiele. Sie begründen eine neue Grundkunst für das Auge, eine Kunst gegenstandsfreier Bilder und Spiele. Ich nenne diese die ruhende und die bewegte Lichtmusik.

Bisher hat außer mir meines Wissens noch niemand Ornamente von zunehmender Feinheit übereinander geschichtet. Alle bisherigen Ornamente sind einschichtig und „zerfallen“ somit. Erst die Innensterne vereinigen Gleichförmigkeit und Ganzheit⁴⁾ und sind daher als Bildraster geeignet.

Meine Arbeiten zur Begründung der Lichtmusik haben somit weder Vorläufer noch Konkurrenten. Lediglich Paul Klees Einsichten zur Bildgestaltung stoßen bis in die Nähe meiner Entdeckungen vor. Aus diesen seinen Einsichten leben seine besten Bilder. Näheres hierüber an anderer Stelle.

Ich plane weitere Aufsätze zum selben Thema und ein Buch „Lichtmusik, die geometrischen Grundlagen einer neuen Bild- und Filmkunst“.

Die im oben genannten und im vorliegenden Aufsatz gezeigten Bilder sind mit Ausnahme der Bilder, die Gegenstände zeigen, und des Siebenkreisbildes weder Werke der Kunst noch des Kunstgewerbes. Sie sind geometrische Urformen wie Kreis und Quadrat, nur weniger einfach und somit reicher als diese. Man vergleiche sie mit Tonleitern und Fingerübungen auf dem Klavier!

Diese Bilder beeindrucken mehr, wenn beim Druck alle Einzelheiten erhalten bleiben, wenn sie ganzseitig gezeigt werden, wenn sie vergrößert, auf eine geeignete rechteckige Form auseinander gezogen und farbig gestaltet werden. Noch besser wirken Bilder, die sich nach Form und Farbe verändern, also Innenspiele.

Der Wert eines Lichtmusikwerkes hängt wie der eines Tonmusikwerkes von der Leistung des gestaltenden Künstlers ab. Die Form- und Farbleitern gestatten wie die Tonleitern zahllose Werkarten und Stile.

Die 20 Begriffstafeln des oben genannten Aufsatzes sind keine Gedichte, sondern knappe und übersichtliche Darstellungen von Gedanken, für deren ausführliche Darstellung der Platz fehlte. Ich besitze zur Zeit noch etwa 120 weitere Tafeln dieser Art.

Es kann die Leistung eines Entdeckers gering sein und der Wert der entdeckten Sache groß. Die Sache darf der Entdecker rühmen.

Fußnoten:

1) Reinhard Lehnert, Geometrische Bilder, mit 64 Schwarz-Weiß-Bildern und 20 Begriffstafeln, „Saarbrücker Hefte“ 1964 Nr. 20, S. 57—111. Der Leser beginnt am besten mit Kapitel 5. Er findet dort auf zwei Seiten den Grundgedanken allgemeinverständlich erklärt.

2) Näheres hierüber auf den in 1) genannten zwei Seiten und im vorliegenden Aufsatz in der Nr. 5.

3) Näheres hierüber in dem in 1) genannten Aufsatz auf S. 61. Übrigens sind alle Punktkoordinatensysteme infinitesimal kartesisch. — Das Verständnis dieser Zusammenhänge ist jedoch für das weitere nicht erforderlich.

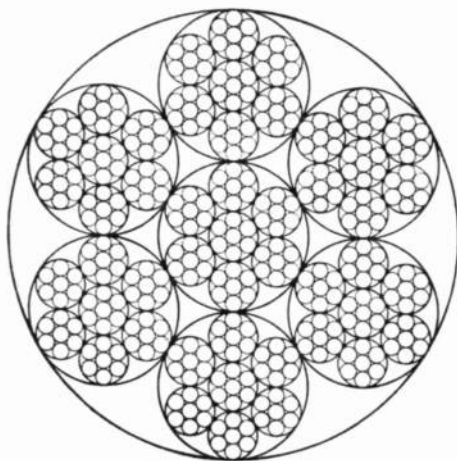
4) Näheres hierüber auf den in 1) genannten zwei Seiten.

Ich danke
 für die Aufnahme des vorliegenden Aufsatzes in die „Saarbrücker Hefte“, 1966
 Nr. 20, dem Schriftleiter Herrn Diplomingenieur Dieter Heinz,
 für ein empfehlendes Gutachten über die mathematische Bedeutung der genannten
 Entdeckungen Herrn Professor Dr. Dr. E. h. Udo Wegner von der Universität des
 Saarlandes,
 für ein empfehlendes Gutachten über die Kunstbedeutung dieser Entdeckungen
 Herrn Oberstudienrat Walter Schmeer in Saarbrücken,
 für einen Druckkostenzuschuß für den vorliegenden Aufsatz dem Ministerium für
 Kultus, Unterricht und Volksbildung in Saarbrücken,
 für die Unterstützung meiner Anträge auf Druckkostenzuschüsse den Herren Ober-
 studiendirektor Dr. Matthias Winkel, Bürgermeister Eduard Jacobs, Karl Reiter, Lothar
 Bastong, Dr. Rudi Peter, Josef Karrenbauer, Adolf Schömer und Professor Paul Gladel,
 für Hilfe bei der Beschaffung von Literatur durch Fernleihe Herrn Alfred Schmid-
 bauer und Frl. Leni Konrad von der Landeskundlichen Abteilung der Stadtbücherei
 Saarbrücken,
 für das Fotografieren der Bilder Herrn Heinrich Fischer in Bous,
 für die mir gebotene Gelegenheit, am 23.9.1966 eine Kunstausstellung in der
 Galerie Elitzer durch einen Vortrag über meine Arbeiten zu eröffnen und Bilder (10,
 21—24, 11; 5, 29—32, 8; 2; 1) dort auszustellen, Herrn Hermann (Jo) Enzweiler und der
 Künstlervereinigung „Neue Gruppe Saar“.

Ich danke weiter
 für das Gestalten von Bildern Frl. Anneliese Brandel (Bilder 3=61, 4=62), für das
 Zeichnen von Bildern den Damen und Herren Anneliese Brandel (1: Juli 1961), Heide
 Berndt (56), Gerdi Braun (11, 21, 24, 25, 26, 28, 40), Gisela Braun (2: 2. Exemplar — hier
 gedruckt, 10, 27, 37, 63, 64), Annemarie Dingfelder (49), Heinz-Werner Dingfelder (9, 53,
 57, 59, 60), Wilma Fischer (5—8, 13, 38, 39, 41—48, 51), Gerda Gräsel (12), Ulrike Hoff-
 mann (52, 58), Christel Hoffsteter (29—32), Ingrid (Ines) Jakob (15: Durchpausen),
 Gabriele Kaufmann (14), Klaudia Lickdeck (18), Carla Meyer (15: Schwärzen), Doris
 Müller (17, 19), Reinhild Müller (54), Vera Proft (16), Marion Reinke (23), Carla Schilling
 (22), Jutta Schmidt (20), Annemarie Stürmer (0, 2: 1. Exemplar Dezember 1961, 33—36),
 Liselotte Werner (50).

Ich bitte
 um Aussprache, Kritik und Anregungen aller Art zum Thema des vorliegenden
 Aufsatzes, auch von Schülern und Schülerinnen.

Nummer 1: Der Siebenkreis, seine Bilder und Spiele



Wenn wir um ein Zehn-Pfennig-Stück
 sechs weitere so herumlegen, daß sie
 das erste und einander berühren, dann
 entsteht eine geschlossene Figur. Wir
 können auch umgekehrt in einem Kreis
 (Kreis der Schicht null) sieben kleinere
 einbetten (Kreise der Schicht eins), in
 jedem von diesen wieder mit gleichen
 Haupttrichtungen sieben kleinere (Kreise
 der Schicht zwei) und so weiter. Wir nen-
 nen die entstehende Figur den gefüllten
 Siebenkreis. Das nebenstehende Strichbild
 zeigt den Siebenkreis mit vier Schichten,
 also bis zur Schicht drei. Er enthält $1 + 7 + 49 + 343 + 2401 = 2801$ Kreise.

Wenn wir auf ein leeres Blatt nur
 einen Teil dieser Kreise zeichnen und die
 entstehende Figur von ihrem äußersten
 Rande beginnend schwarz-weiß färben,

so daß alle gezeichneten Kreislinien Grenzen zwischen schwarzen und weißen
 Flächenstücken werden, dann entsteht ein Siebenkreisbild in schwarz-weiß. Ein solches

liegt vor in Bild 1. In diesem sind zum Beispiel von den Kreisen der Schicht eins alle außer dem mittleren vorhanden. Durch „Kommenlassen“ oder „Anschlagen“ einer anderen Kreisauswahl entsteht jeweils ein anderes solches Bild. Wir können dieses Vorgehen mit dem Anschlagen der Tasten eines Klavieres vergleichen.

Wenn wir die Kreise auch „farbig anschlagen“, also färben, und dies in zeitlicher Veränderung, dann entsteht eine Art „Musik für die Augen“. Der gefüllte Siebenkreis ist dabei die „Formleiter“ oder der Formraster — ein Raster ist eine „Form“, die zur Herstellung anderer „Formen“ dient —. Wenn wir auch ein Größer- und Kleinerwerden der Kreise, das als Bewegung nach vorne oder nach hinten wirkt, und seitliche Bewegungen in den Hauptrichtungen zulassen, dann bereichern wir dadurch die Möglichkeiten der „Siebenkreisspiele“.

Wir nennen das dem größten Kreis einbeschriebene regelmäßige Sechseck mit einer Spitze im höchsten Punkt dieses Kreises das Spielfeld der Kreismittelpunkte. Die Kreise einer jeden Schicht überdecken das Spielfeld so, daß ihre Mittelpunkte die Punkte je eines regelmäßigen Sechseckgitters bilden, jedoch ab Schicht zwei unter Auslassung gewisser Punkte. Wir nennen die letzteren die „verbotenen Mittelpunkte“ und die zugehörigen, im gefüllten Siebenkreis also nicht vorhandenen Kreise die „verbotenen Kreise“. Die Schicht zwei etwa enthält zwölf „verbotene Kreise“.

Bei Hinzunahme der „verbotenen Kreise“ bedeckt jede Schicht die Spielfläche gitterförmig, also „gleichförmig“. Es entstehen dabei jedoch unschöne, das heißt für unser Auge schlecht erfassbare und in ihrer Gesamtheit nicht überblickbare Schnittfiguren mit Kreisen anderer Schichten. Der mit allen „erlaubten“ und „verbotenen“ Kreisen gefüllte Siebenkreis ist deshalb nur eine unvollkommene Vorstufe zu den echten Innensternen.

Die Zahl der möglichen Siebenkreisbilder, die nur die Schichten null bis vier und die Farben Schwarz und Weiß benutzen, ist so groß, daß auf jedes Elementarteilchen des Weltalls etwa 10 hoch 2135, das ist eine Eins mit 2135 Nullen kommen. Die Begründung dieser Behauptung findet man im Aufsatz 1) auf S. 84.

— Die folgenden beiden Abschnitte erklären die Symbolbedeutung von Bild 1 und können überschlagen werden. —

Bild 1 stellt die sieben „Eigenschaften Gottes“ nach der scholastischen Philosophie dar. In der Mitte unten ist einmal mit Kreisen der Schicht drei und siebenmal mit Kreisen der Schicht vier der Buchstabe Alpha dargestellt. In der Mitte oben sind der Buchstabe Omega und die Todesruna — ein Zweig nach unten — dargestellt. In der Mitte selbst sehen wir mehrfach die Lebensruna — einen Zweig nach oben. Diese Zeichen stellen das Bibelwort dar „Ich bin der Erste, der Letzte und der Lebendige“. Oder, von unten nach oben: Gottes Beziehung zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Links sind die Wesenseigenschaften Gottes dargestellt. Links unten die Unendlichkeit: Wir sehen das bekannte Brezelzeichen einmal in der dritten und siebenmal in der vierten Schicht. Links oben die Vollkommenheit, das ist die Unendlichkeit in jeder Richtung: Die Kreise markieren die Randlinie so weit außen, wie sie können. Rechts sind die Daseins-eigenschaften Gottes dargestellt. Rechts unten seine Wirklichkeit durch einen Blitz. Rechts oben die Art seiner Wirklichkeit, die Ewigkeit, durch ein Kristallgitter.

Nummer 2: Der Übergang zum Innenstern

Wir betrachten im Bild 1 den Inhalt des oberen rechten Kreises der Schicht eins. Er stellt, wie gesagt, ein Kristallgitter dar und besteht aus Kreisen der Schichten drei und vier. Die letzteren bilden drei durch den Mittelpunkt verlaufende und drei ein Sechseck bildende Perlenketten. Wenn wir die letzteren durch ihre Achsenstrecken ersetzen und diese verlängern, bis sie sich treffen, dann entsteht ein regelmäßiger Sechs-Zacken-Stern mit 60°-Winkeln in den Spitzen.

Wir ersetzen den Kreis, in dem das Kristallgitter dargestellt ist, durch diesen Sechs-Zacken-Stern und tun das Gleiche im gefüllten Siebenkreis mit allen Kreisen der Schicht eins. Dann berühren die entstehenden sieben Sterne einander in ihren Spitzen. Wir erkennen dies leicht, wenn wir die Inhalte der Kreise der Schicht eins betrachten, die sich oben rechts und oben in der Mitte befinden. Wir ersetzen nun

im gefüllten Siebenkreis die Kreise aller Schichten einschließlich der „verbotenen“ Kreise durch die entsprechend zugeordneten Sechszacken-Sterne.

Dann entsteht ein echter Innenstern: Die Sterne einer jeden Schicht hängen durch Berührungen zusammen und bedecken die „Spielfläche“ (siehe oben!) in gleichförmiger Gitteranordnung. Und jeder Stern wird von den größeren Sternen, wenn überhaupt, dann nur „in schöner Weise“ geschnitten. Genauer gesagt: er wird von ihnen allenfalls in einer der drei Hauptrichtungen halbiert, oder es werden aus ihm „natürliche“ Drittel oder Sechstel herausgeschnitten. Wir erkennen dies im Bild 2, das ein Bild dieses Innensternes ist. — Wir finden übrigens diesen Innenstern selbst dargestellt im Aufsatz 1) auf Seite 87 als Bild 8. Die „Spielfläche“ ist dort durch einen weißen regelmäßigen Sechseckstern dargestellt.

Bild 2 ist, wie gesagt, ein Bild des genannten Innensternes. Es ist ein Schriftbild. Der Stern der Schicht null ist gestrichen. Die Sterne der Schicht eins bilden eine Lebensrunne oder ein Kreuz. Der Leser verfolge ihre Ränder und beachte die Färbungen: Wo eine ungerade Zahl von Sternen einander überdecken, ist die Fläche weiß, wo eine gerade Zahl, ist sie schwarz. Eine Viererüberlagerung kommt zum Beispiel an der Stelle vor, in der der linke obere große Stern mit seiner rechten oberen Zackenspitze den oberen großen Stern in dessen linker Zackenspitze berührt (in der Spitze des *i* aus dem Worte „Via“).

Die Sterne der Schicht zwei bilden ein großes V, die der Schicht drei bilden die Schrift „Via, Veritas, Vita“ (der Weg, die Wahrheit, das Leben), die der Schicht vier bilden Schmuckreihen. Der Leser verfolge den Aufbau im einzelnen und gebe sich für die einzelnen Flächenstücke Rechenschaft, warum sie weiß beziehungsweise schwarz gefärbt sind. Bei der Wahl „bunter“ Farben und bei zeitlichem Aufbau und zeitlicher Veränderung lassen sich die Sterne der einzelnen Schichten — wir nennen sie auch die Grundfiguren der einzelnen Schichten — viel besser in der Wahrnehmung trennen.

Nummer 3: Die Bilder 5—20

Wir unterteilen die Menge aller möglichen Innensterne und -bilder in die beiden Geschlechter der Dual- und der Trial-Sterne und -Bilder. Die ersteren bauen auf Quadratgittern auf, die letzteren auf regelmäßigen Sechseckgittern. Bild 2 ist ein Trialbild mit der Verkleinerungszahl (1/3), wir nennen es ein Bild der Klasse T 3. Alle folgenden Bilder sind Innensterne oder -bilder der Klasse D 2.

Bild 5 zeigt für die Innensterne der Klasse D 2 für die Schichten null bis drei das Punktgitter, die Kraftpunkte. Bild 10 zeigt die zugehörigen Spielfelder, Eigenflächen, Herrschaftsflächen oder Kraftflächen. Bild 9 zeigt die zugehörigen Kraftlinien mit den Steigungen ∞ und 0, Bild 12 mit 1 und -1 , Bild 8 beide Mengen zugleich. Aus den Kraftlinien dieser Richtungen sind alle folgenden Innensterne erbaut. Wir nennen den Raster von Bild 10 auch das geschichtete Schachbrett D 2 oder den Urraster D 2, den von Bild 11 den Urrautenraster D 2. Die Raster der Bilder 13—20 und 11 entstehen aus dem von 10 durch Abschneiden von Ecken der Grundfiguren, die von 13—20 stehen zwischen denen von 10 und 11.

Aus dem Urraster D 2 entstehen durch Wegfallen von Linien der Allzweckraster von Bild 24 und der Ergänzungsraster von Bild 21, aus diesen durch Zugabe von Rauten die Raster 23 und 22. Der Raster 22 kann aufgefaßt werden nach Bild 25 oder nach Bild 26, 23 nach 28 oder nach 27. Die Bilder 25—28 zeigen die Konstruktion ihrer Raster aus dem Allzweckraster. Die weiße Sternfläche vertritt jeweils den mittleren Kraftpunkt der Schicht eins (nicht der Schicht null!), man vergleiche Bild 5! Die Mittelpunkte ihrer Nachbarfiguren sitzen also in den Seitenmitten und in den Ecken des Bildes. Bild 25 stellt einen Berührungsraster dar, da benachbarte Grundfiguren einander in Punkten berühren, hier in je zwei Punkten. Die Bilder 26—28 stellen Verknüpfungsraster dar, da benachbarte Grundfiguren Teilflächen gemeinsam haben, in 28 etwa je eine Raute.

Die Bilder 29—32 stellen Überlappungsraster dar, die Bilder 33—36 die Konstruktion der jeweiligen Grundfiguren aus dem Allzweckraster.

Die Raster 10, 11, 13—16, 22 und 23 und Bilder dieser Raster kann jedermann leicht auf kariertem Papier zeichnen, in schwarz-weiß und in Farben. Dasselbe gilt für die im Aufsatz 1) auf den Seiten 90 und 91 in den Bildern 22 und 24 dargestellten Raster der Klasse D 3. Der Leser wage einen Versuch!

die linke die zugehörigen Farben, nachdem zuvor der gewünschte Innenstern, der Farbraster und das Farbüberlagerungsgesetz eingestellt wurden.

Nummer 4: Die Bilder 37—64, 3 und 4

Die Bilder 38, 39 und 41—44 stellen Stabüberlappungsraster dar. Die weiße Achteckfläche vertritt jeweils den mittleren Kraftpunkt der Schicht 2 (nicht der Schicht eins wie bei den vorhergehenden Bildern!), man vergleiche Bild 5! Die Mittelpunkte der Nachbarfiguren sitzen also im jeweils übernächsten der kleinsten Quadrate. Benachbarte Grundfiguren in waagerechter oder senkrechter Anordnung bilden Stäbe wie Bild 37 für 38 und 40 für 39 zeigt — die kleinen Quadrate dienen dem Zurechtfinden. Übrigens entsteht der Raster 39 durch Verdichtung des Rasters 34: Wenn zwischen je zwei Grundfiguren von 34 genau in der Mitte dieselbe Grundfigur noch einmal gezeichnet wird, dann entsteht 39.

Die Bilder 45—52 sind Bilder des Rasters 38. Sie enthalten stilisiert die folgenden Schriften: Flächenordnung (ist) ohne Farben (möglich), Farbenordnung nur mit Formen, Formraster grundlegend, Formraster flächenhaft — Raumraster zweidimensional, Qualitätsraster zweidim., Intensitätsraster eindim., Zeitraster eindim.

Die Bilder 53—60 sind Bilder des Rasters 39. Sie enthalten die Schriften: 57—60: Fläche gleich Kurveninneres, Kurve gleich Flächenrand, Kurve dimensionsniedriger, Kurven gestalthaft trennbar — 53—56: Einteilung der Fläche, Übergang zur Kurve, Vervielfachung der Kurve, Übergang zur Fläche.

Die Bilder 61=3 und 62=4 sind ebenfalls Bilder des Rasters 39, die Bilder 63 und 64 sind ihre „Pläne“. Die Rauten in 63 zeigen eine Verschmelzung von Grundflächen an. Die Bilder stellen einen Fuchskopf und einen Stierkopf dar.

Nummer 5: Der Grundgedanke des Innensternes

Das Dimensionsgesetz der Geometrie besagt: In einer Fläche haben unendlich viele Linien Platz, in einer Linie unendlich viele Punkte. (Eine Linie hat den Flächeninhalt null, ein Punkt hat die Länge null.) Man denke etwa an fortgesetzte Halbierungen eines Quadrates beziehungsweise einer Strecke!

Das — von mir so genannte — Dimensionsgesetz der Wahrnehmung besagt: Wir „sehen“ die Grenzlinie zwischen verschiedenfarbigen Flächenstücken als Linie, obwohl sie als solche unendlich dünn ist, ebenso den Schnitt zweier solcher Linien oder eine Ecke als Punkt. Man denke etwa an ein schwarz-weiß gefärbtes Schachbrett!

Das — von mir so genannte — Randgesetz der Wahrnehmung besagt: Wir „sehen“, zumindest, wenn wir dies wollen, mit jeder geschlossenen Linie von guter Gestalt zugleich auch ihre Innenfläche. Dies auch dann, wenn mehrere solche Linien einander überschneiden, vorausgesetzt, daß diese Linien nur einzelne Punkte gemeinsam haben. Man denke etwa an einander überschneidende Kreise.

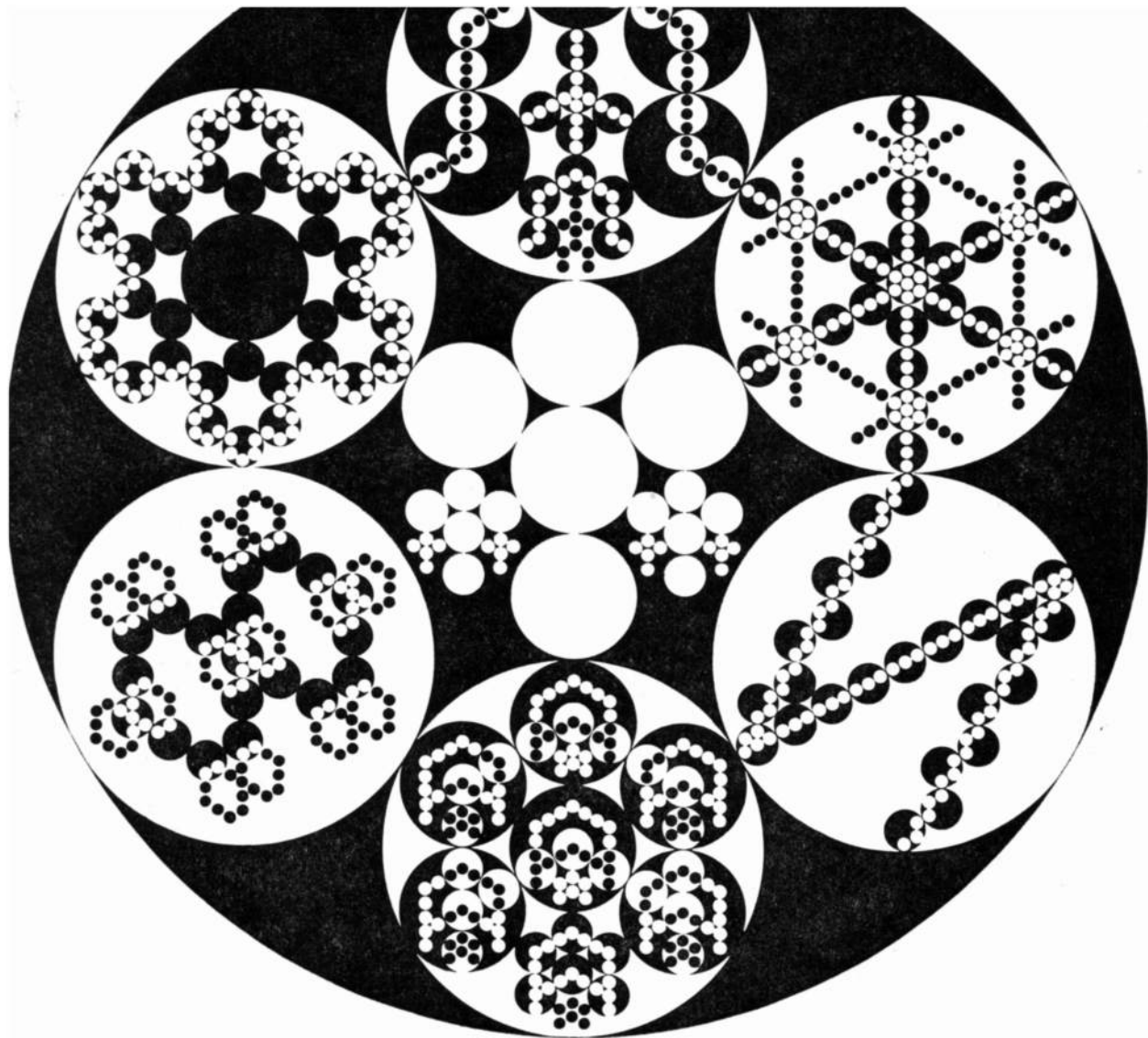
Wir wollen eine Fläche mehrfach überdecken, also schichten, und dabei sollen alle Schichten zugleich sichtbar sein. Das erscheint zunächst unmöglich. Es ist aber möglich unter Ausnutzung der drei oben genannten Gesetze, also mit Hilfe der im Raumerleben geschulten menschlichen Vorstellungskraft.

Wir ändern in einem geschichteten Schachbrett (siehe Nr. 3!) unter Ausnutzung der genannten Gesetze alle seine Quadrate in gleicher Weise ab, und zwar so, daß alle diese abgeänderten Quadrate, wir nennen sie die Grundfiguren, zugleich „sichtbar“ werden, daß sie einander „in guter Weise“ überdecken und daß alle Grundfiguren gleicher Schicht untereinander „zusammenhängen“, — nämlich durch Nachbarschaft, Berührung, Überlappung, „Verknüpfung“ oder „Verschmelzung“.

Zum Aufsuchen dieser Verformungen eines geschichteten Schachbrettes verhelfen als Hilfsfiguren seine Kraftpunkte und Kraftlinien der verschiedenen Schichten.

Im Innenspiel unterstützt sodann das zeitlich getrennte Aufleuchten verschiedener Grundfiguren das gleichzeitige getrennte Erfassen aller Schichten des Innensternes.

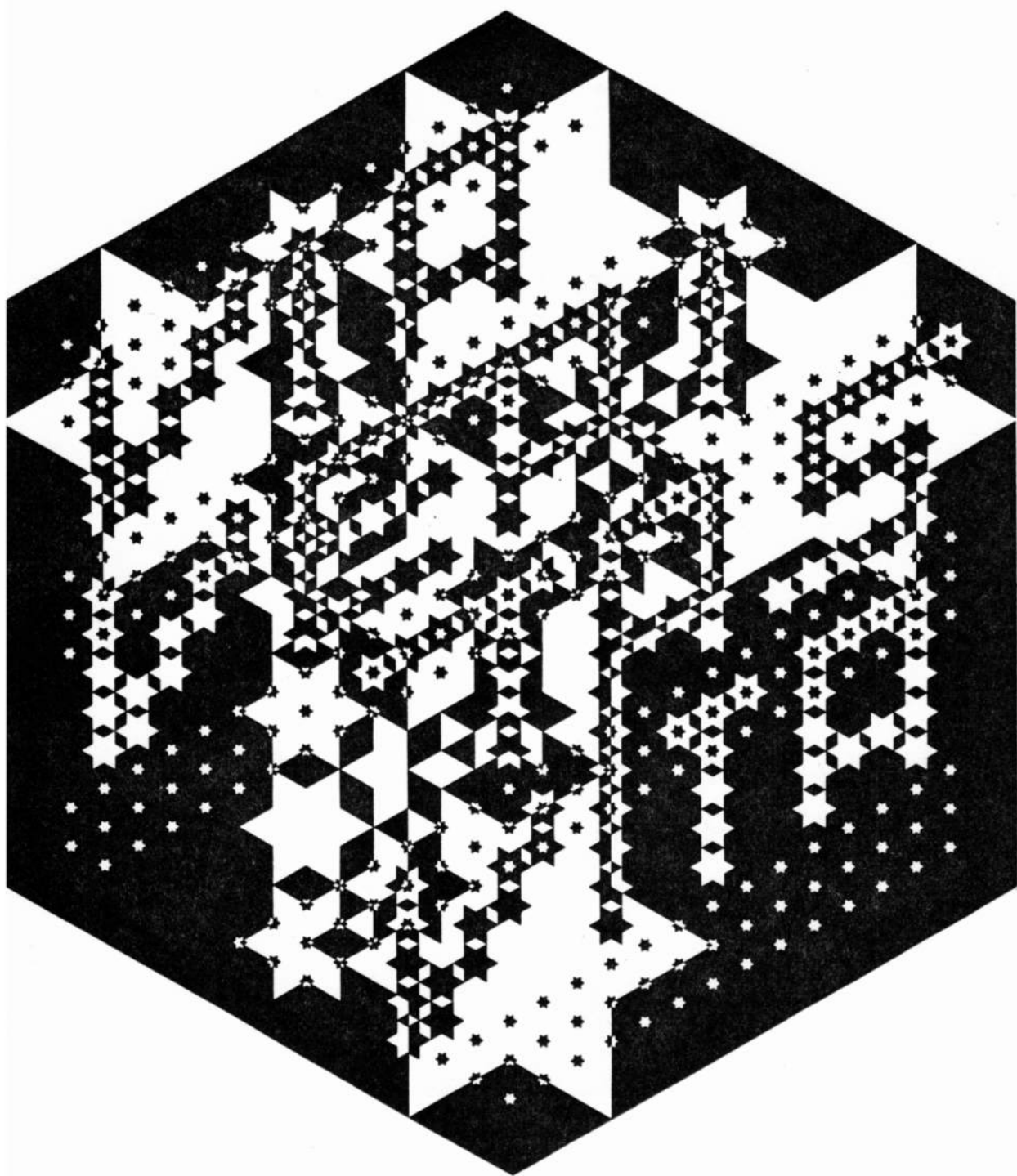
— Diese Gedanken sind einfach und naheliegend, sie erschließen eine neue Welt.



„Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben eben so gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen?

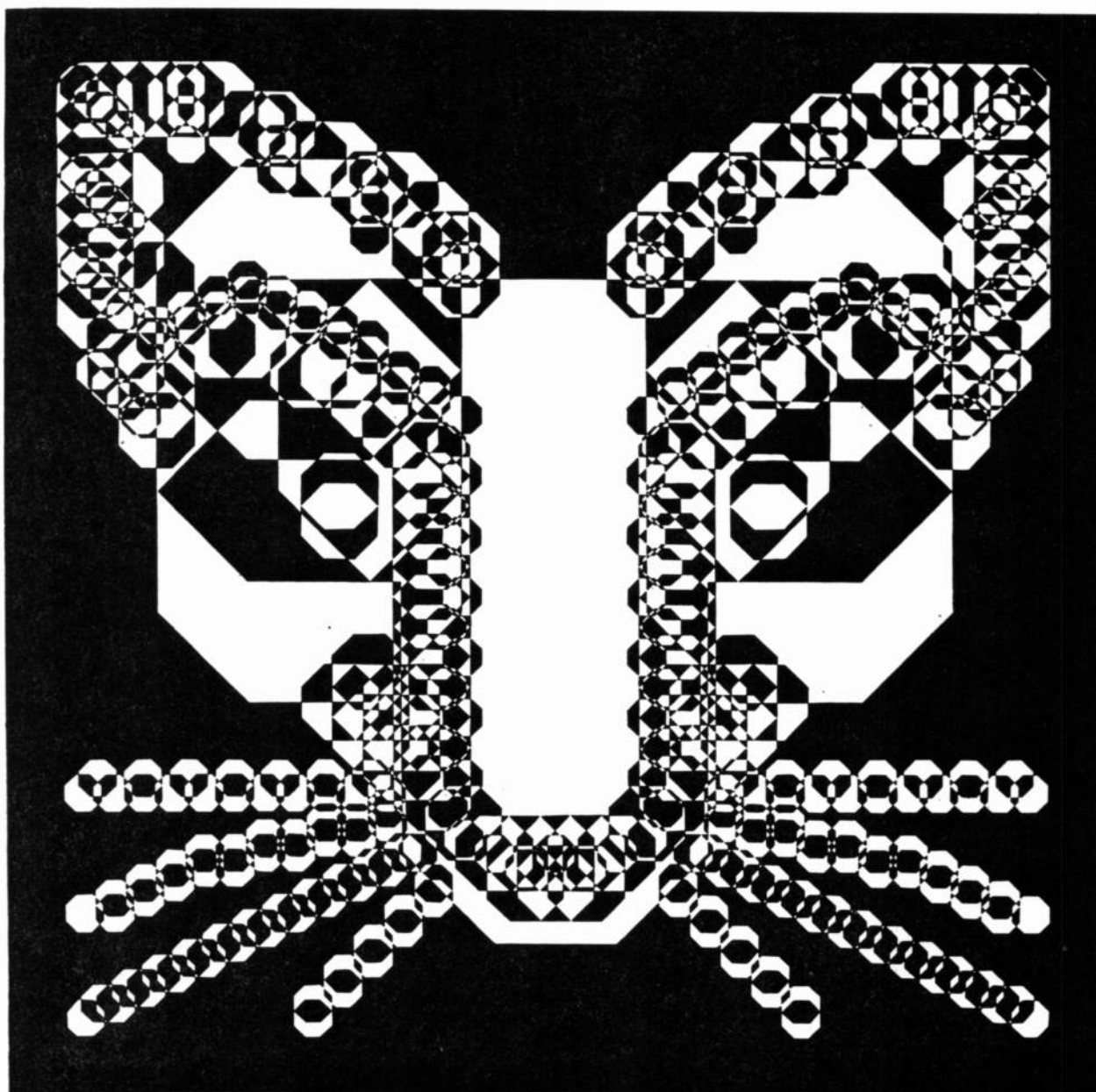
Bisher waren Licht und Farbe nicht selbständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend; denn Feuerwerke, Transparente, Beleuchtungen sind doch nur zu rohe Anfänge jener Lichtmusik, als daß man sie erwähnen sollte.

Sollte nicht durch ein Ganzes von Lichtaccorden und Melodien eben so ein Gewaltiges, Erschütterndes angeregt werden können, wie durch Töne? Wenigstens könnte ich keine Symphonie, Oratorium oder dergleichen nennen, das eine so hehre Musik war, als jene, die während der zwey Minuten mit Licht und Farbe an dem Himmel war,....



Gebe Gott, daß der Eindruck recht lange nachhalte, er war ein herrlicher, dessen selbst ein hundert-jähriges Menschenleben wenige aufzuweisen haben wird. Ich weiß, daß ich nie, weder von Musik noch von Dichtkunst, noch von irgendeinem Phänomen oder einer Kunst so ergriffen und erschüttert worden war — . . .“

Adalbert Stifter, Die Sonnenfinsternis am 8. July 1842, Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Linz 1942



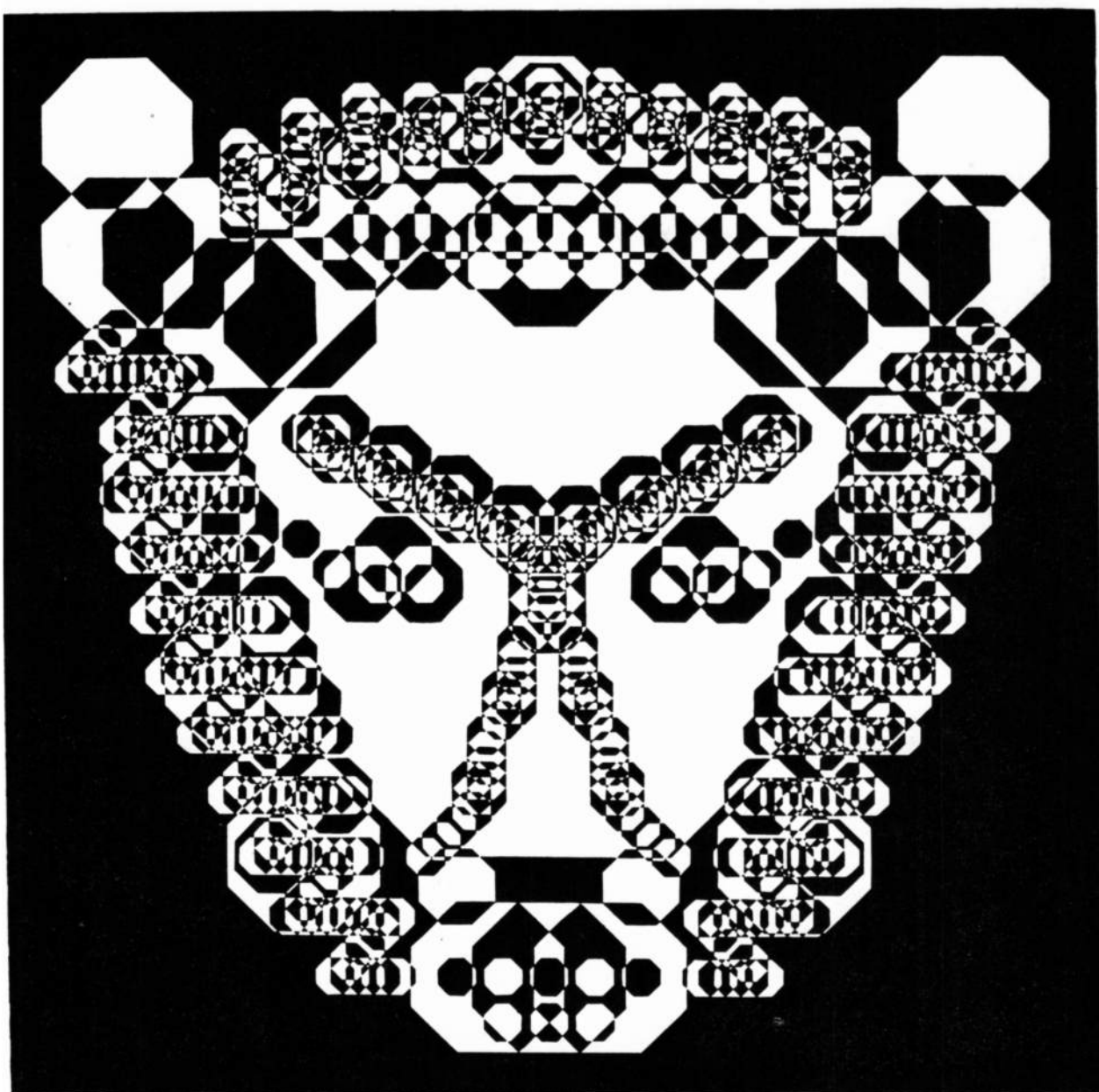
Nur Erwartung und Folgerung können den Elementen einer Handlung eine Richtung, eine Steigerungslinie geben, die wie ein Gerüst den Bau einer größeren Fabel zusammenhalten muß. Aber folgern und erwarten kann man nur dort, wo es eine natürliche Kausalität gibt.

Was Menschen und Tieren und sonstigen Dingen widerfahren kann, das ahnen wir sogar in einem Märchen. Was aber mit den Linien einer Zeichnung alles geschehen kann, das ist wirklich nicht vorauszusehen.

Bela Balazs, *Der Geist des Films*, Halle 1930, S. 126

Der Verkehr mit den lebendigen Urgesetzen gefällt dem Geiste, der das Einfache zu erfassen weiß, das Verwickelte sich entwirrt und das Dunkle sich aufklärt.

Goethe zu Eckermann im Jahre 1830



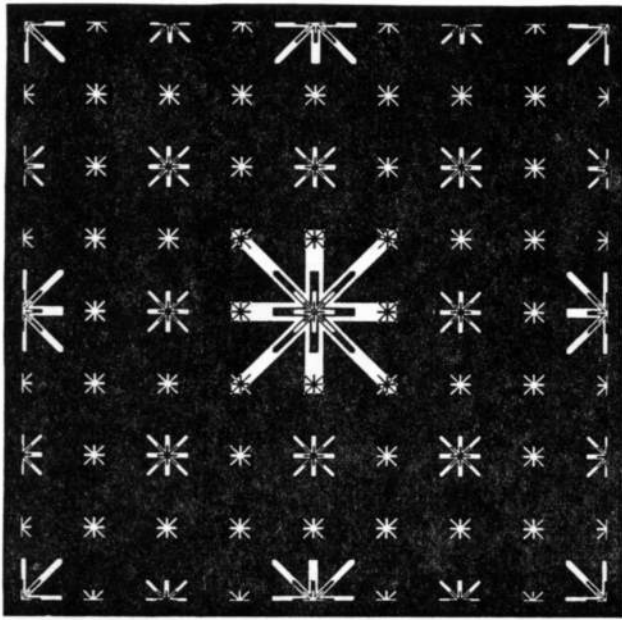
... das Achsenkreuz der Mittler ist zwischen den beiden Polen Anschauung und Begriff. Gleich einem elektrischen Umformer hat das Achsenkreuz die Fähigkeit ... zu verwandeln. ... auch den unvorstellbarsten Zahlenausdruck zur anschaulichen Einheit zu festigen und umgekehrt, eine Anschauung in einem Zahlenausdruck verrinnen zu lassen. Das Achsenkreuz tritt hier als Webstuhl für unsere Gedanken auf.

Hugo Kükelhaus, *Urzahl und Gebärde*, Berlin 1934, S. 84

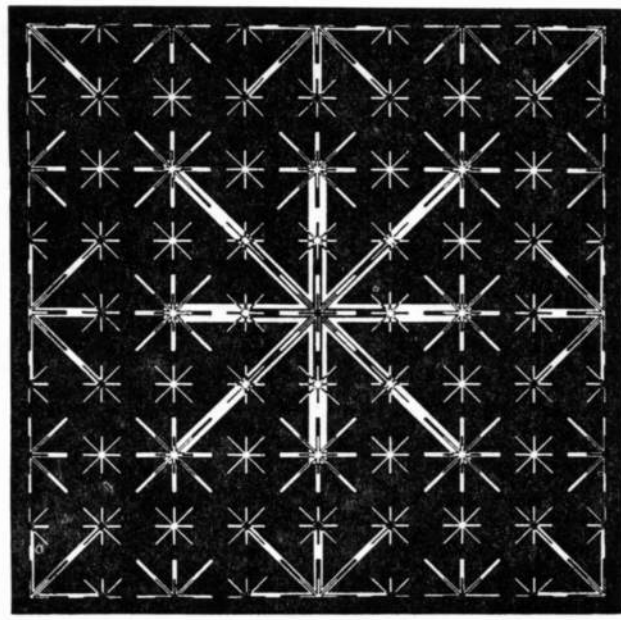
Warum läßt sich in der Lade so viel Gut zusammenraffen? Wäre wohl das Kästchen brauchbar, wenn man es nicht hohl geschaffen?

Wäre in das Glas der Flasche nicht ein Hohlraum eingelassen, könnte sie dann wohl des Weines Feuergeister fassen?

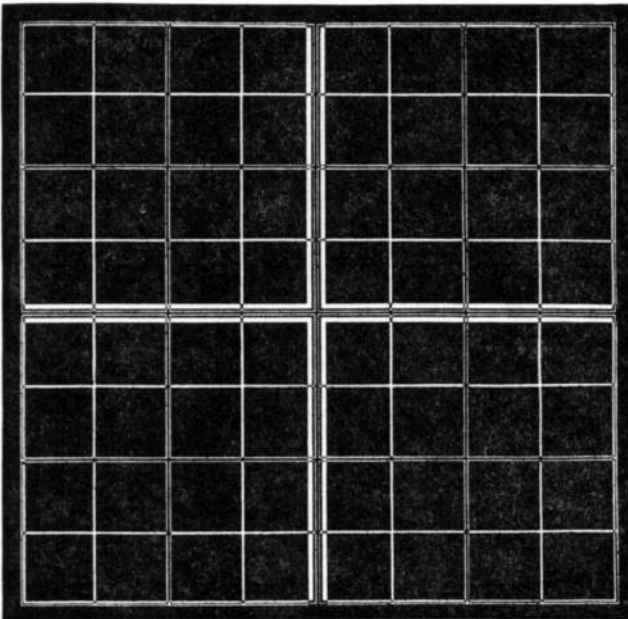
Georg Friedrich Jünger, *Ring der Jahre*, Gedichte, Frankfurt a. M. 1957, S. 48



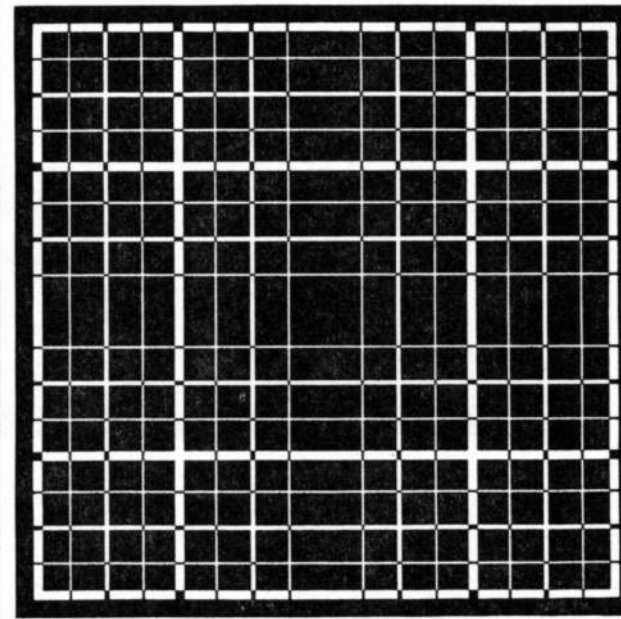
5



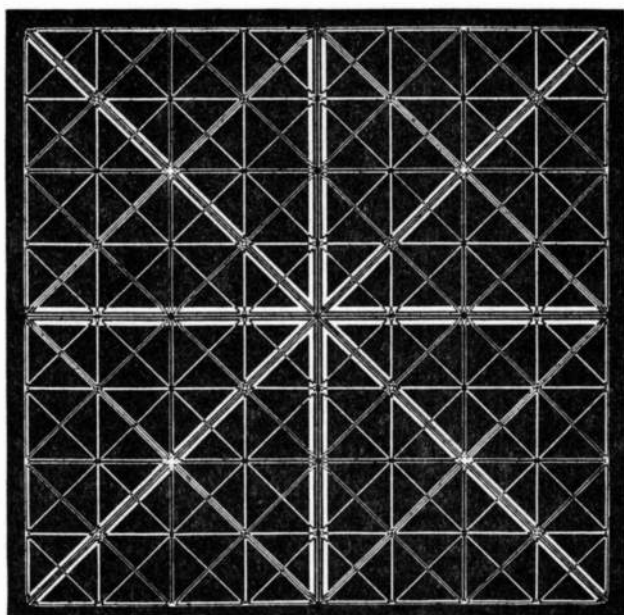
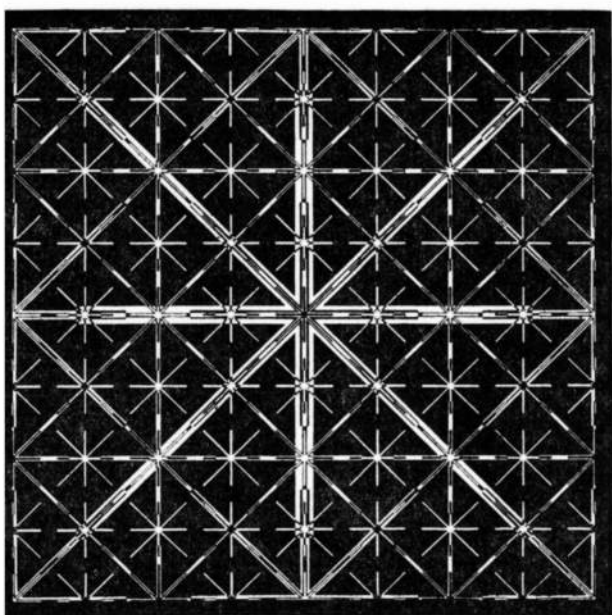
6



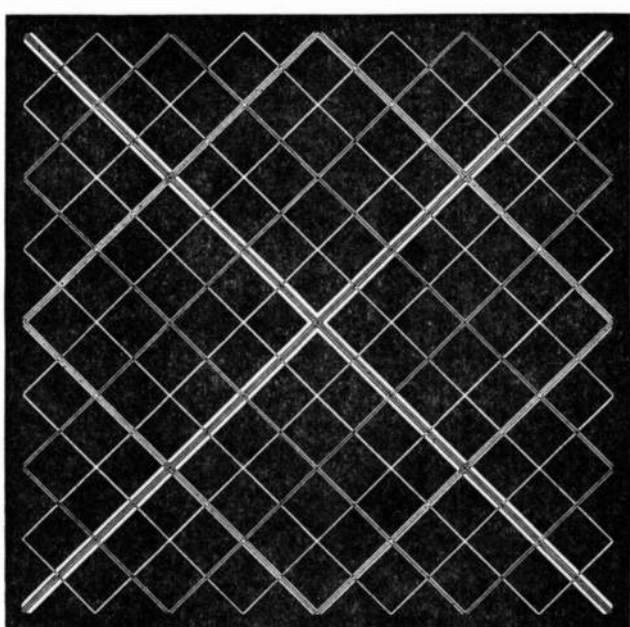
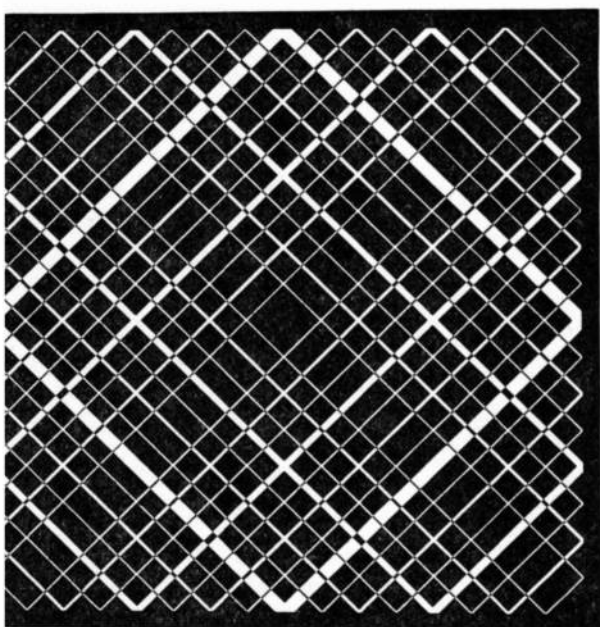
9



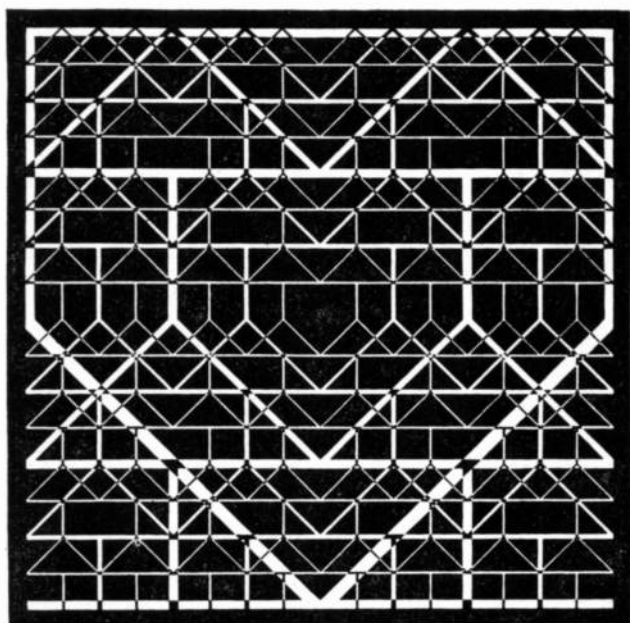
10



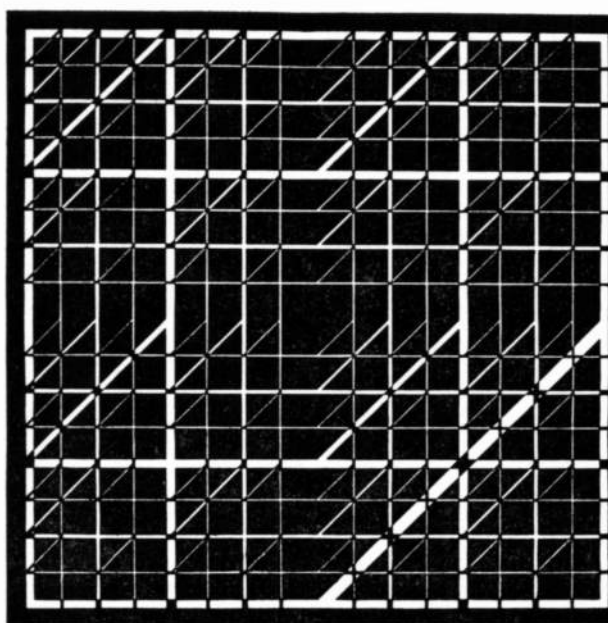
8



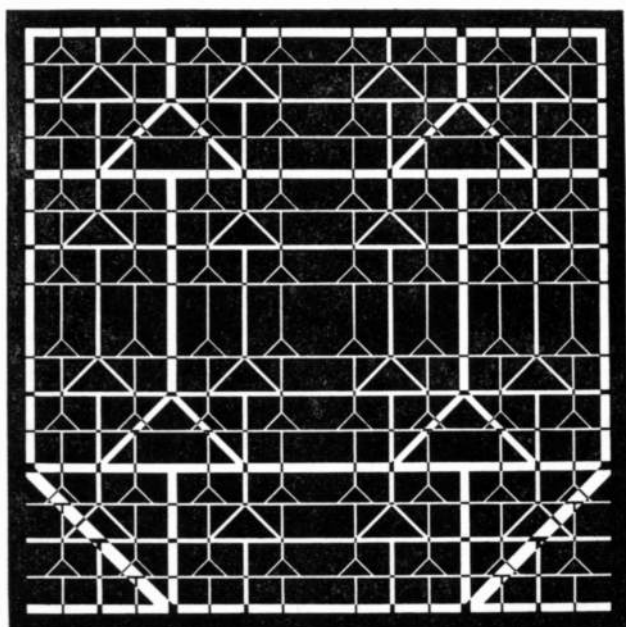
12



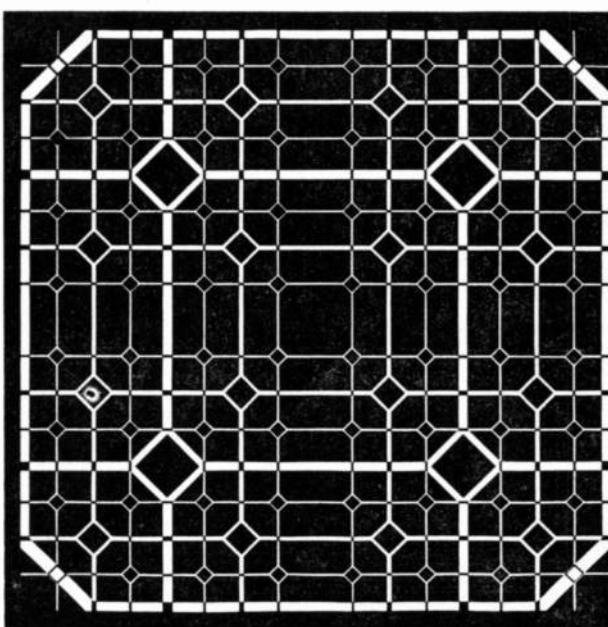
13



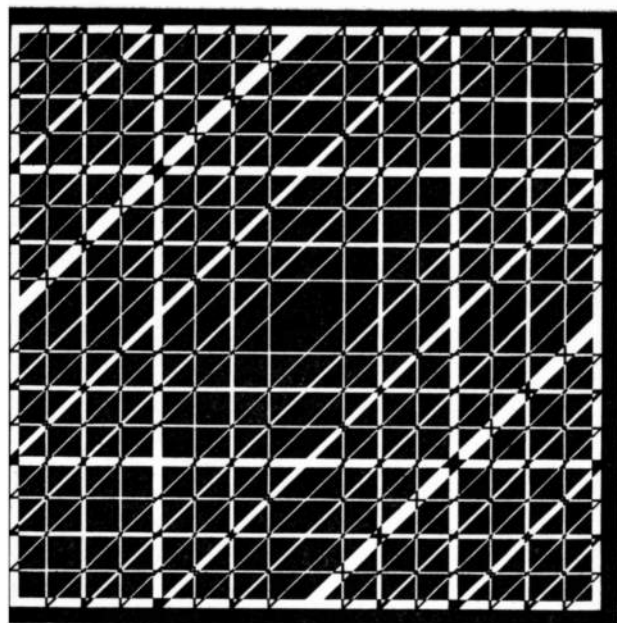
14



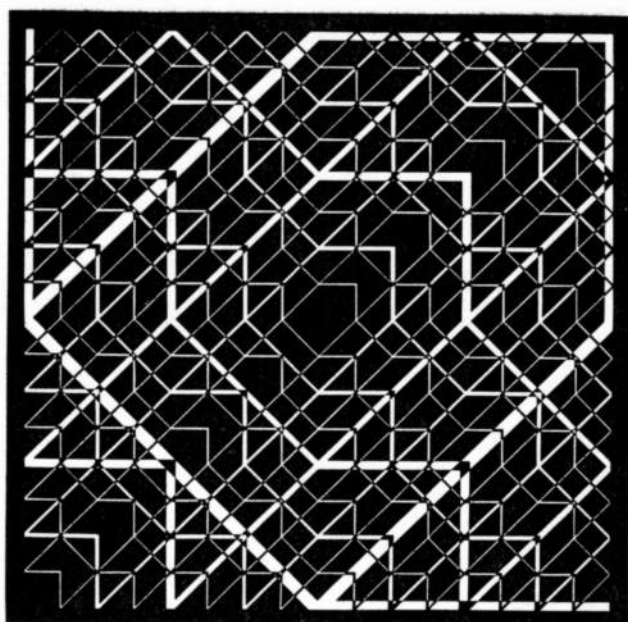
17



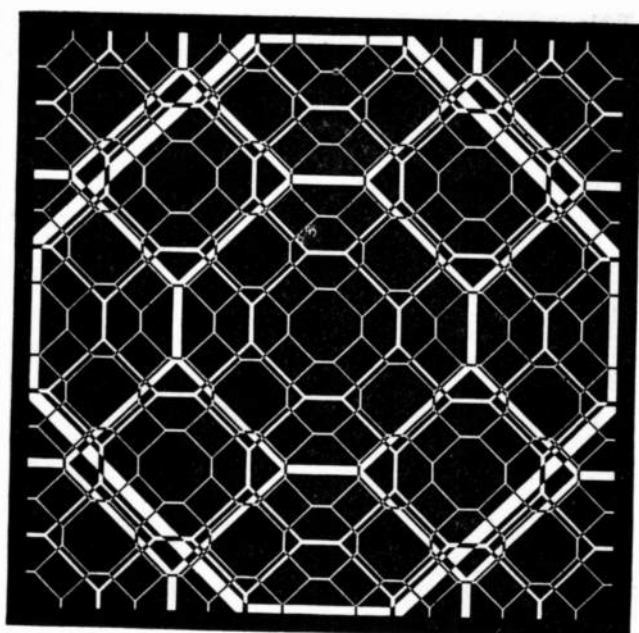
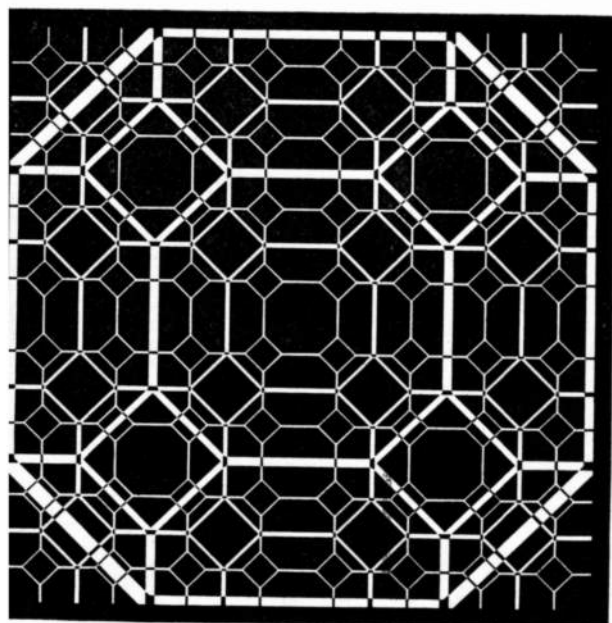
18



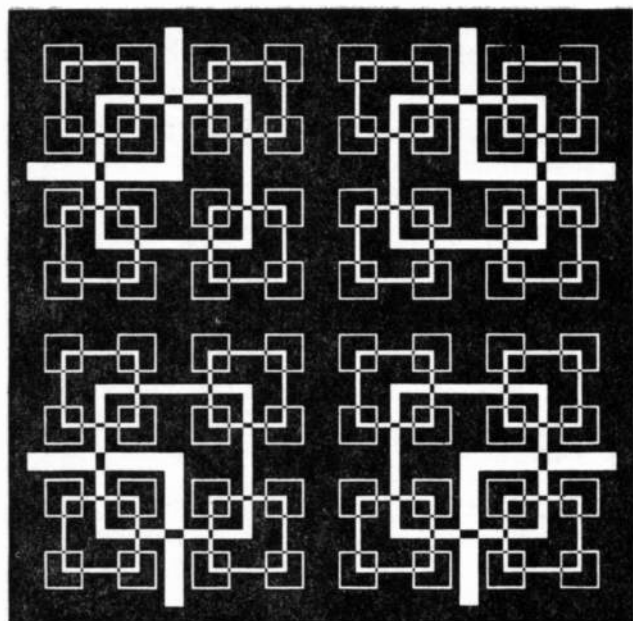
5



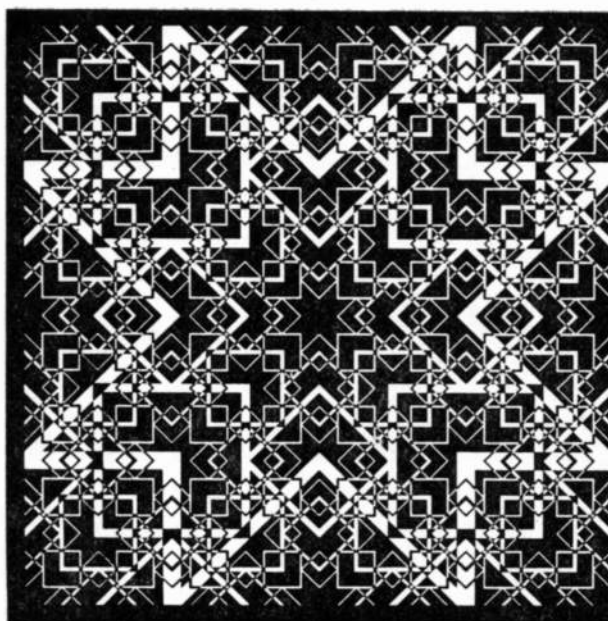
16



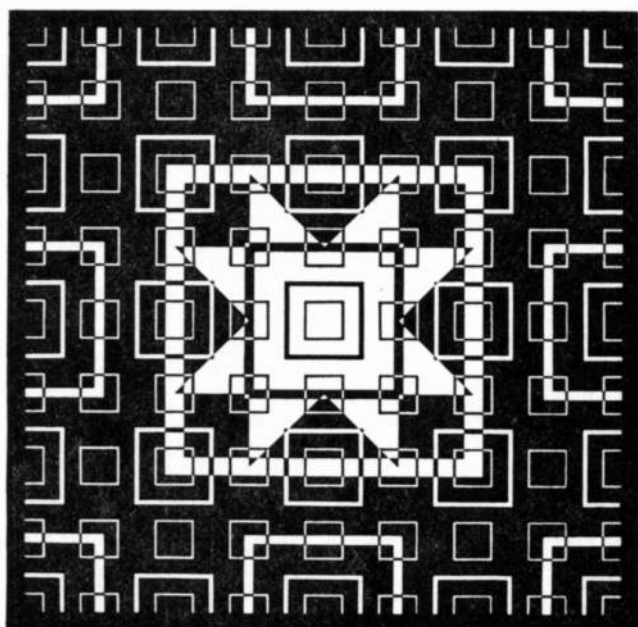
20



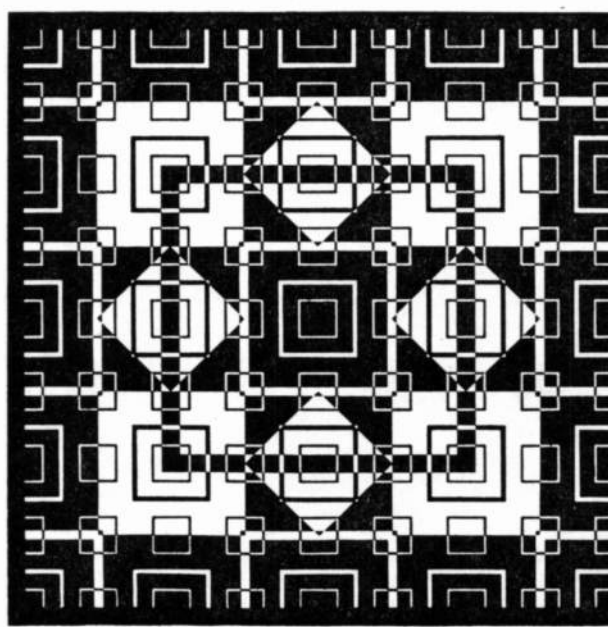
21



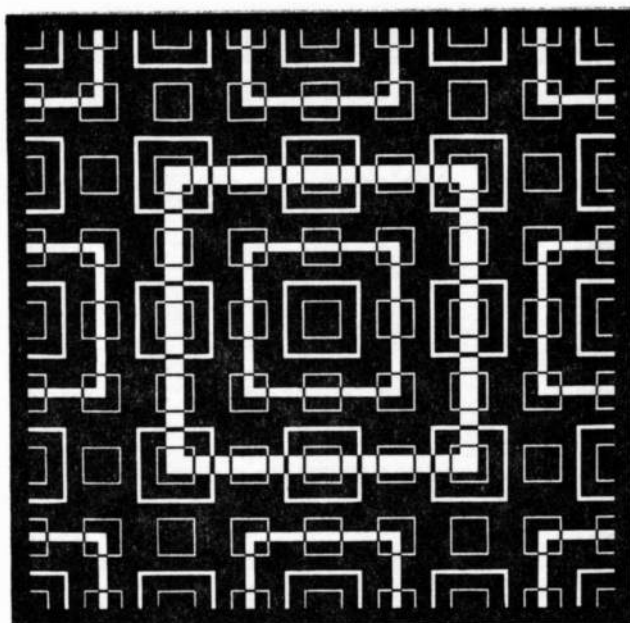
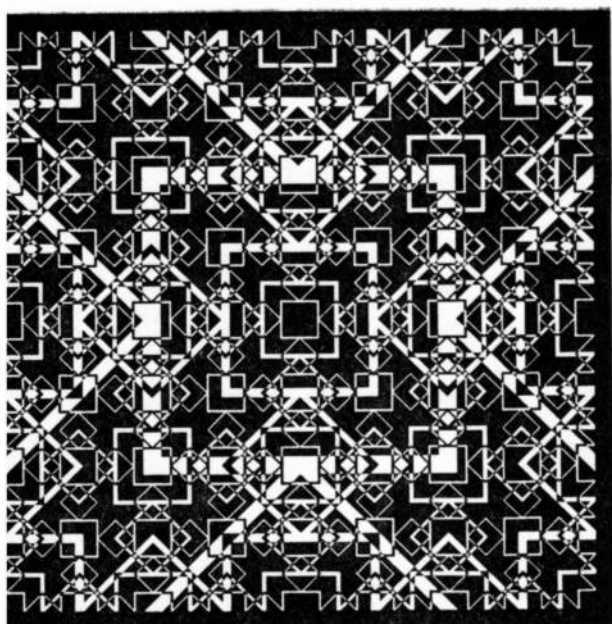
22



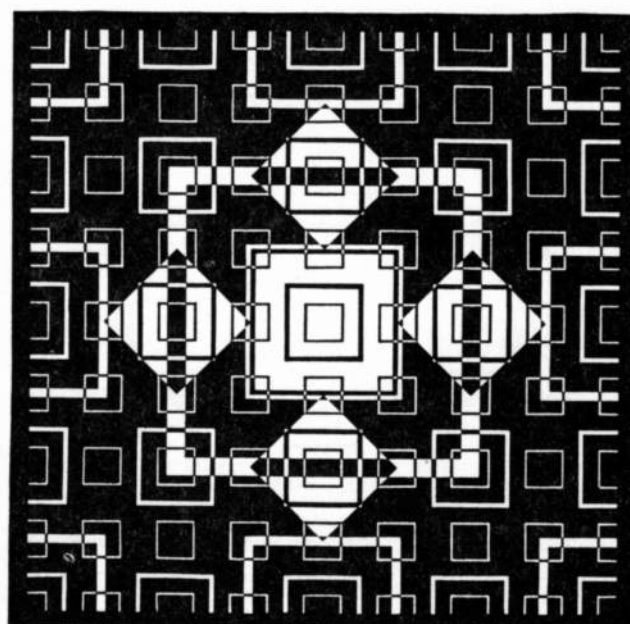
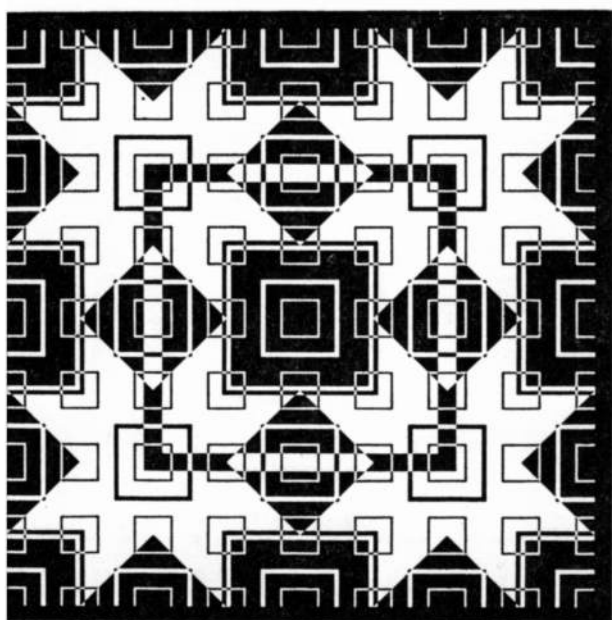
25



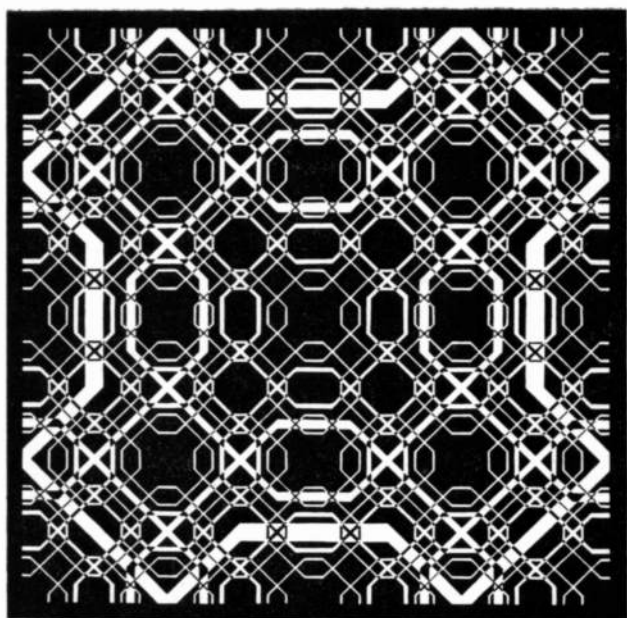
26



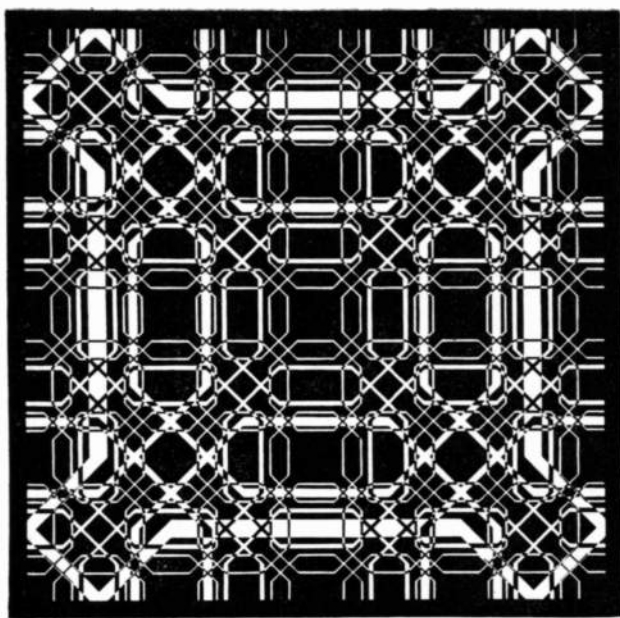
24



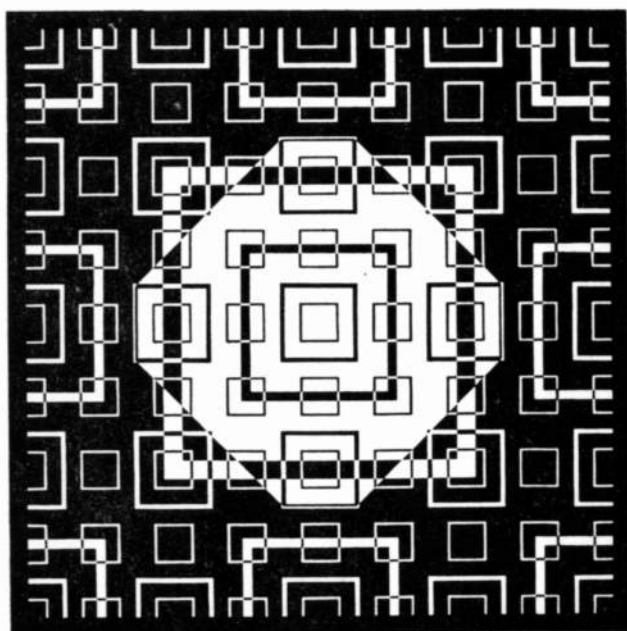
28



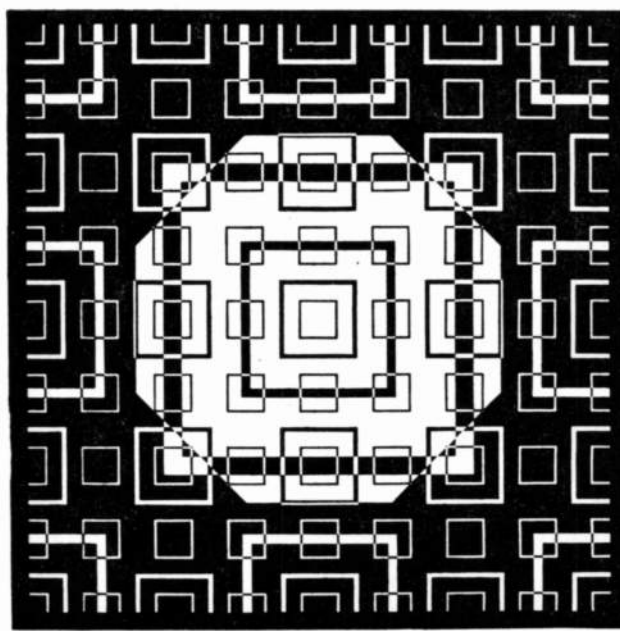
29



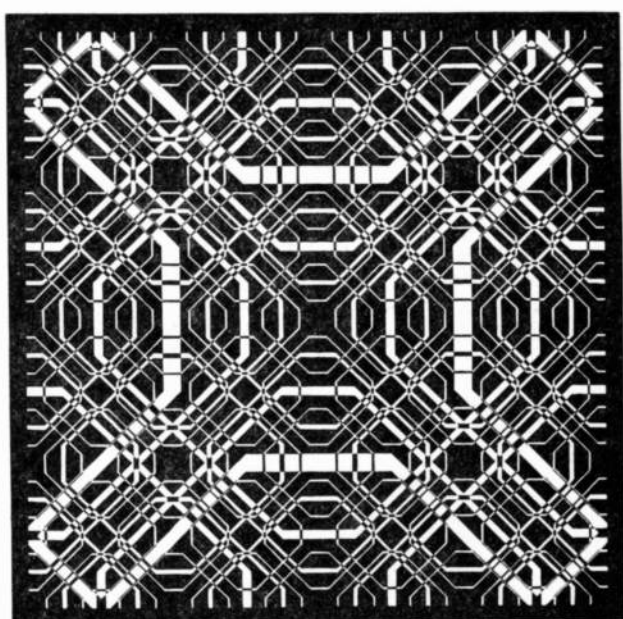
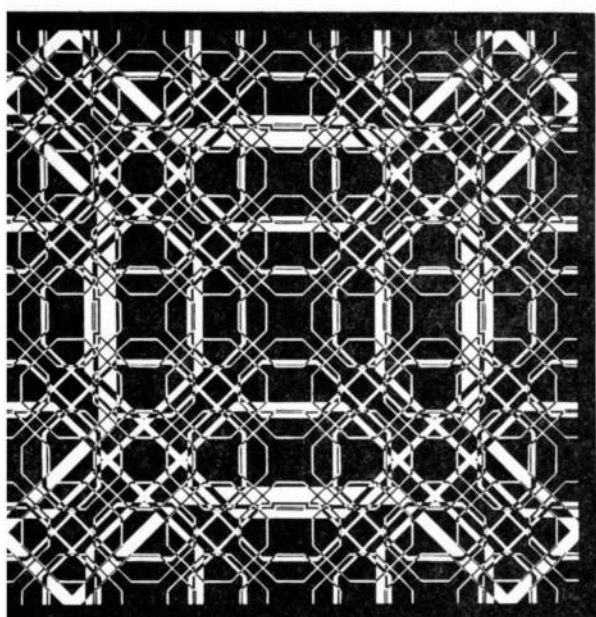
30



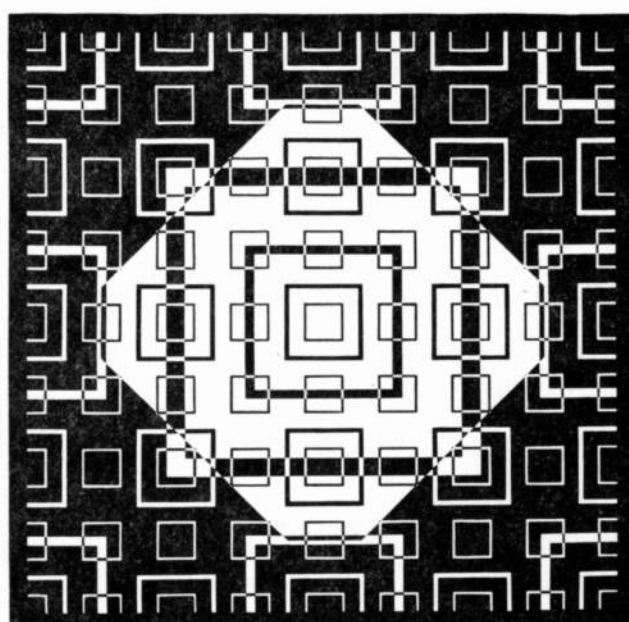
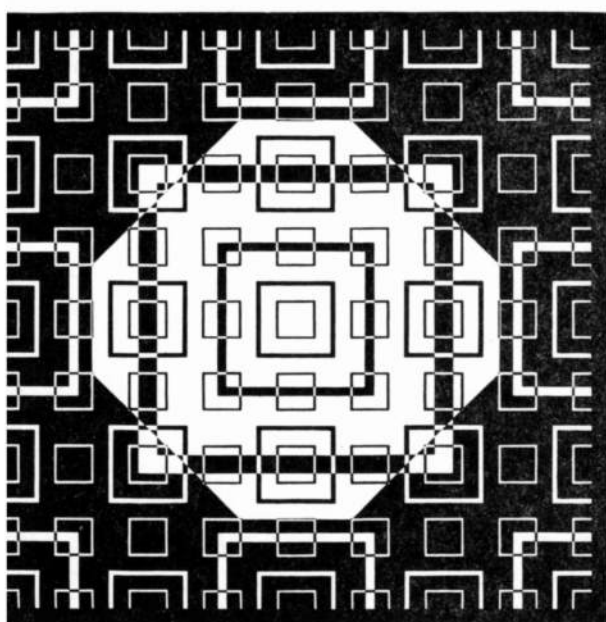
33



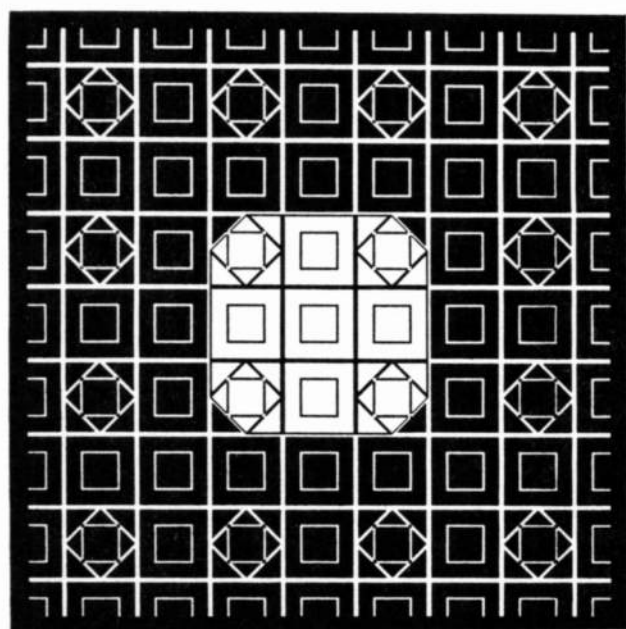
34



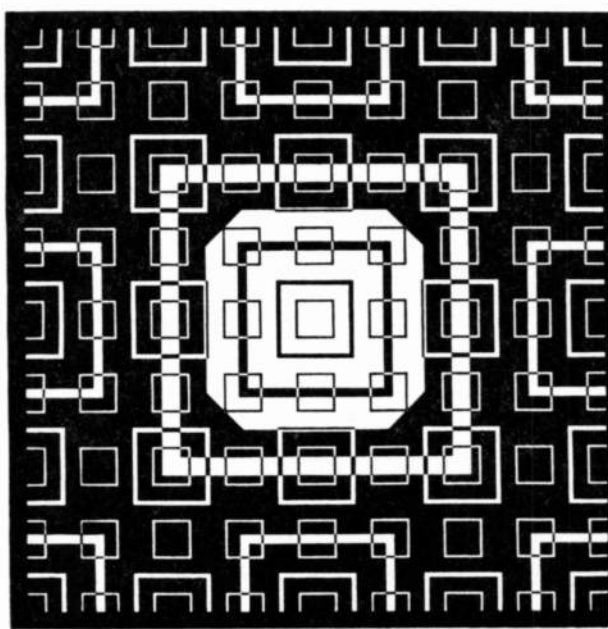
32



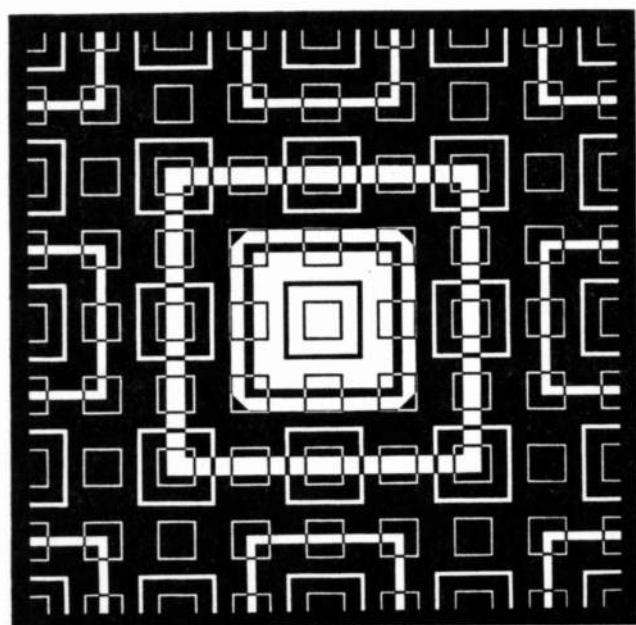
36



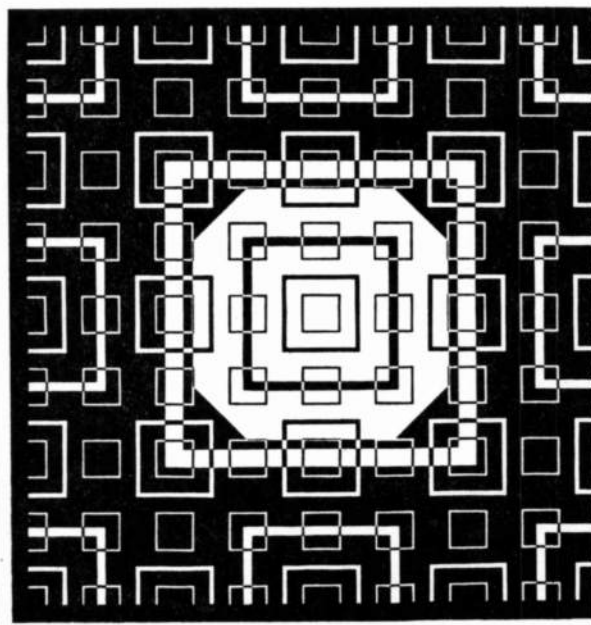
37



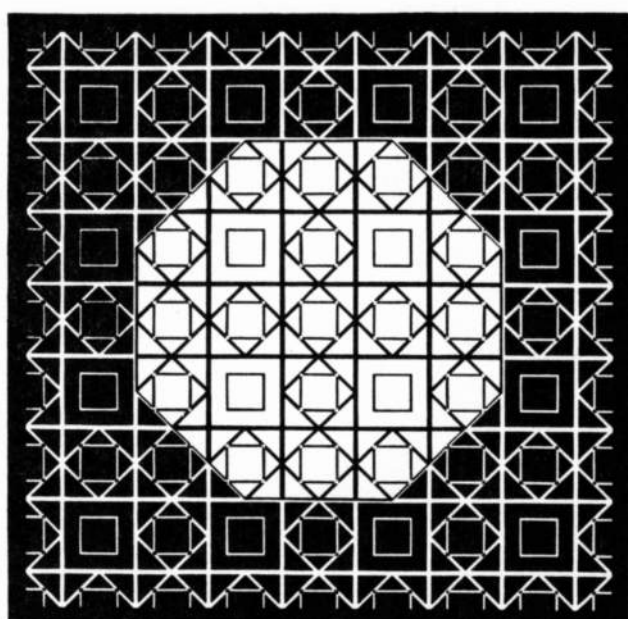
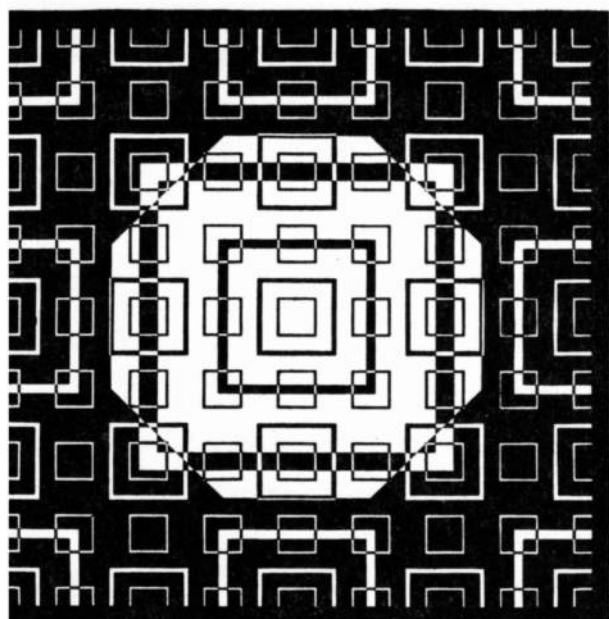
38



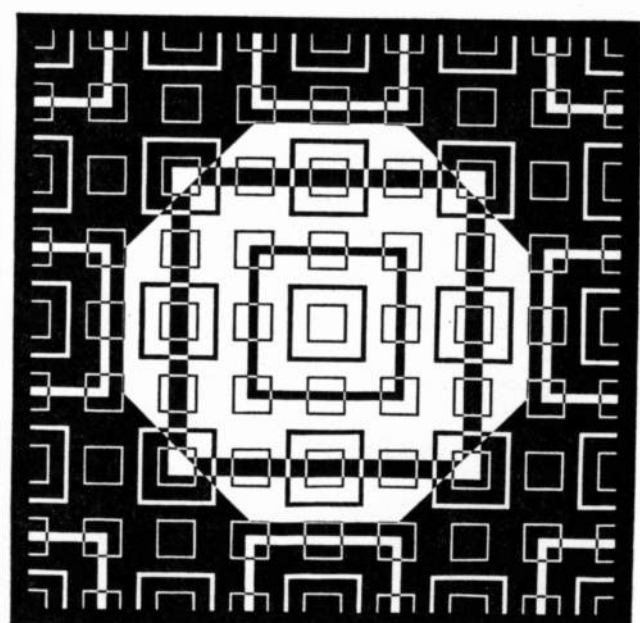
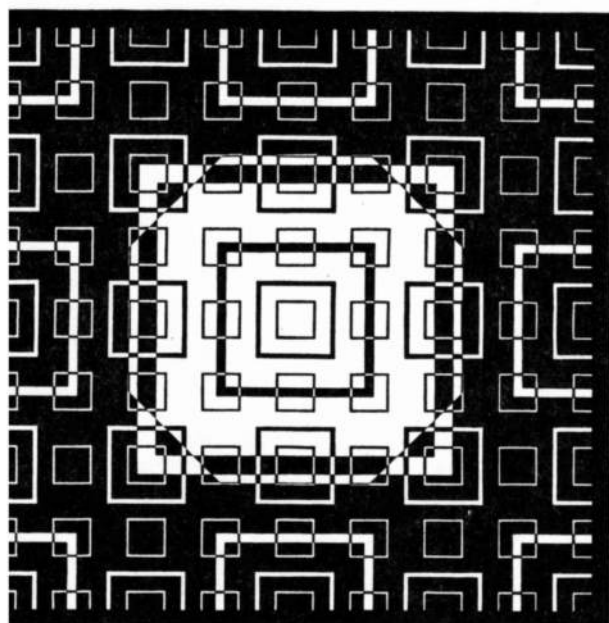
41



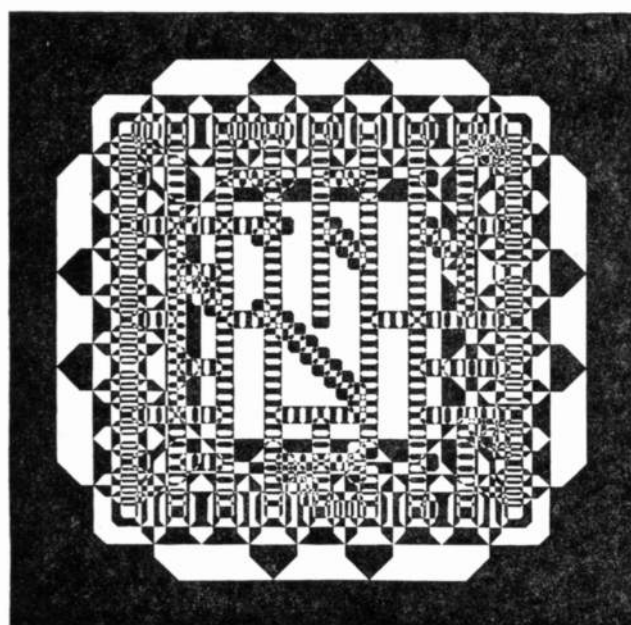
42



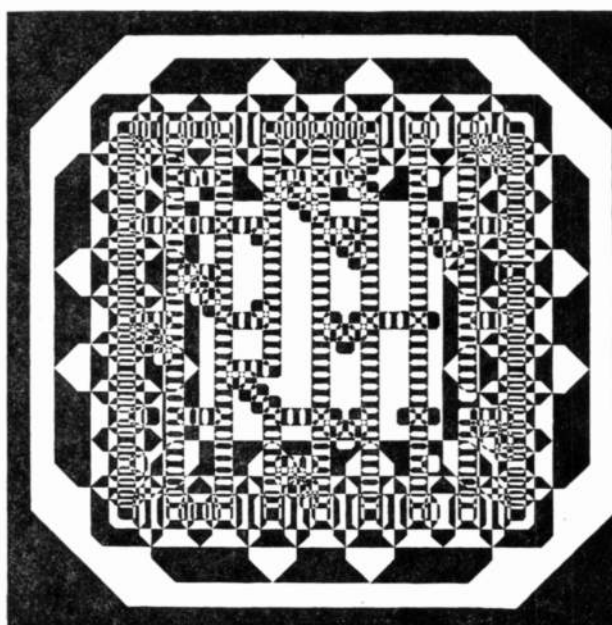
40



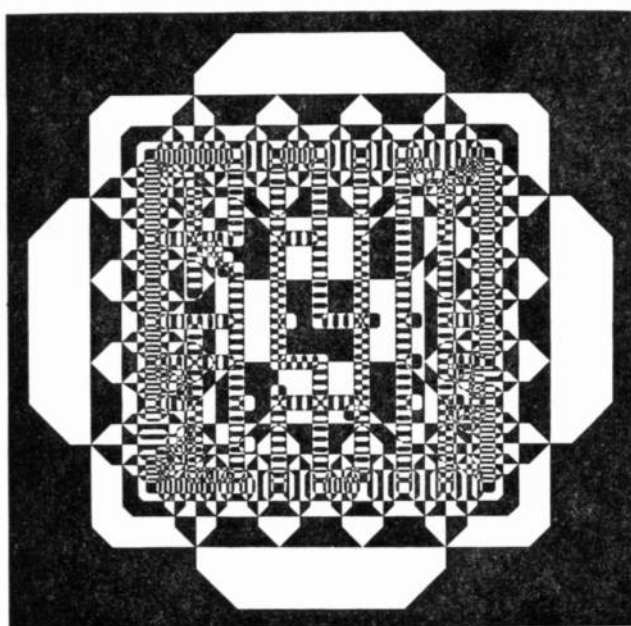
44



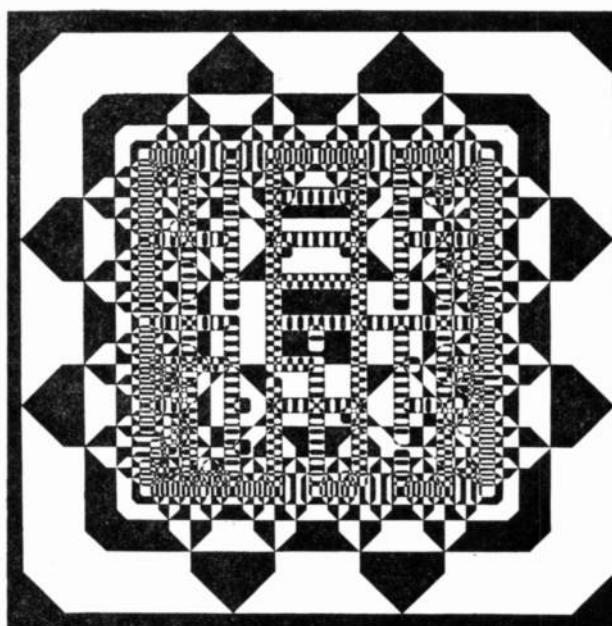
45



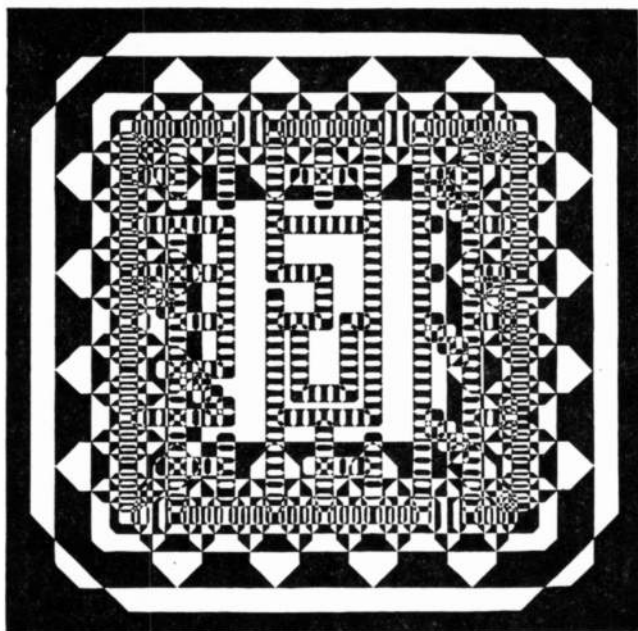
46



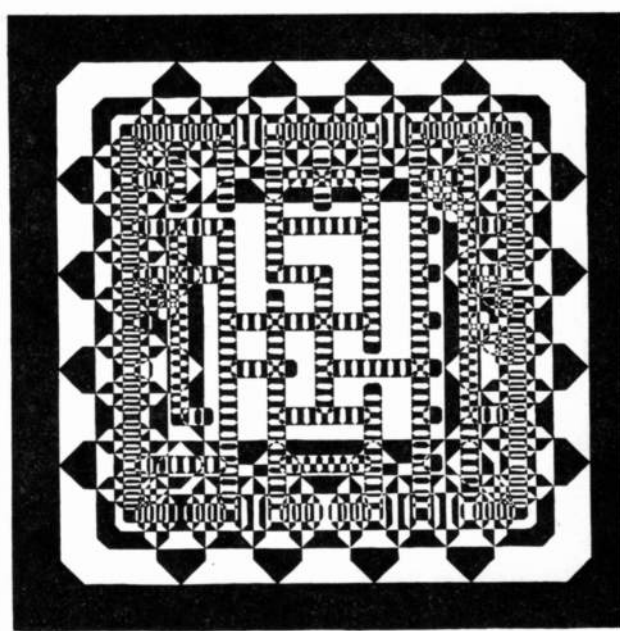
49



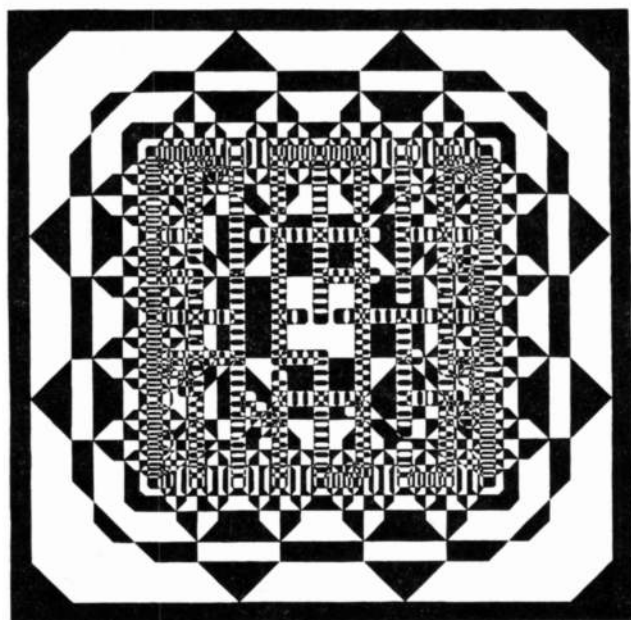
50



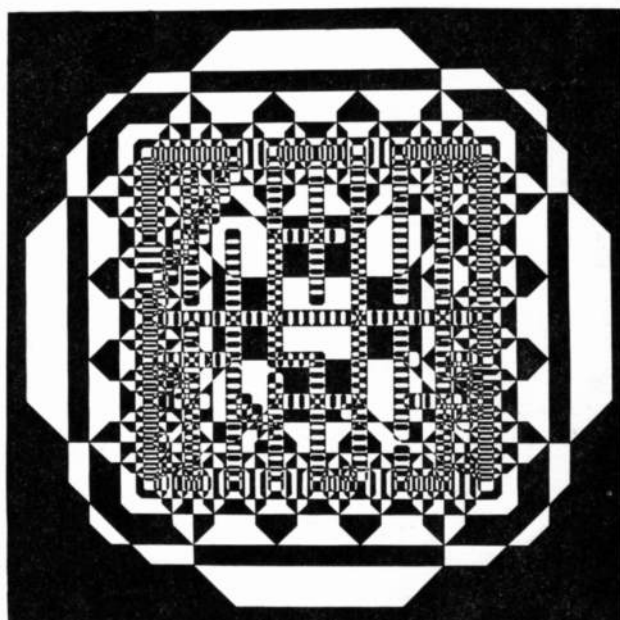
47



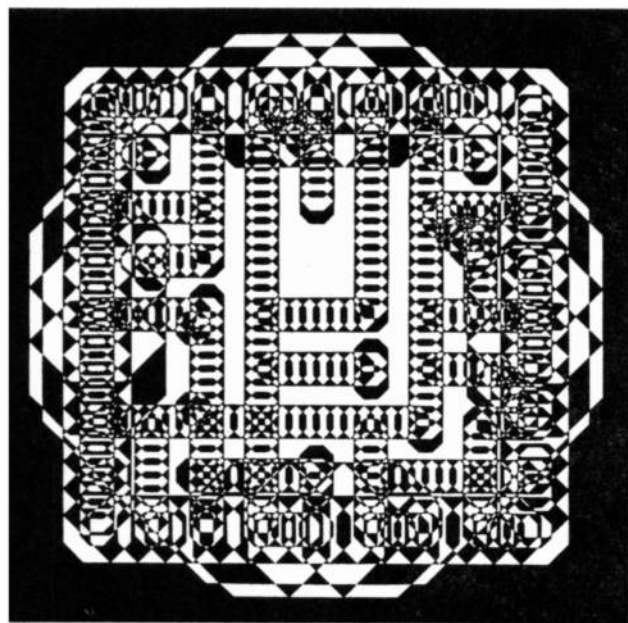
48



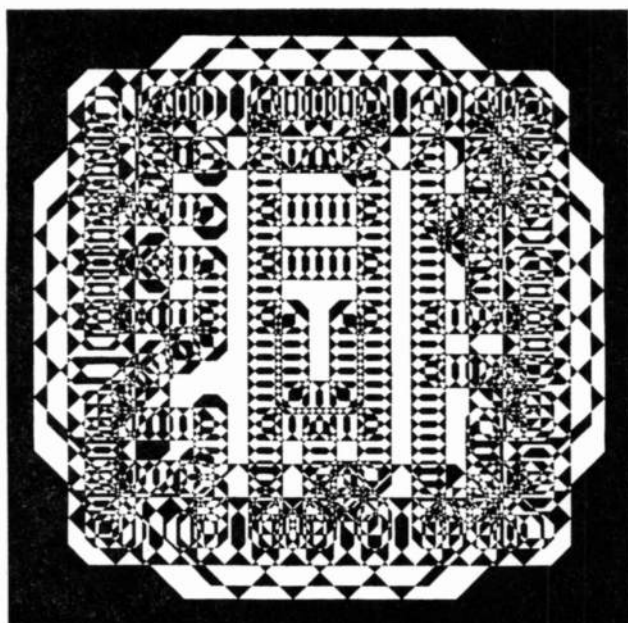
51



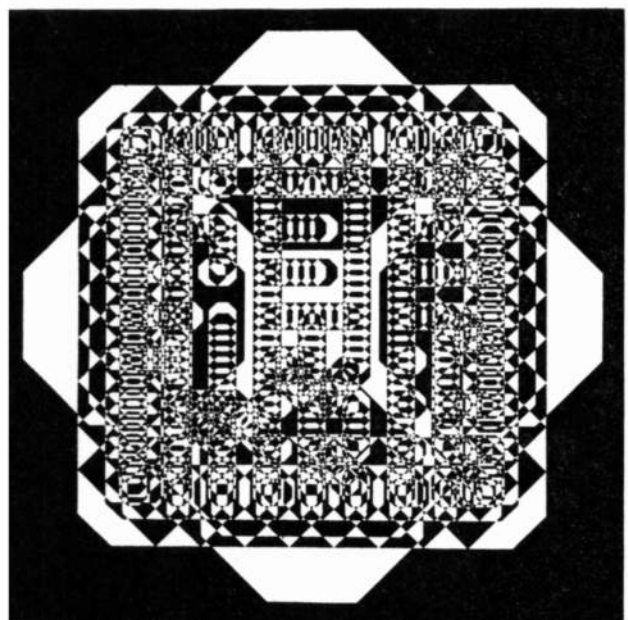
52



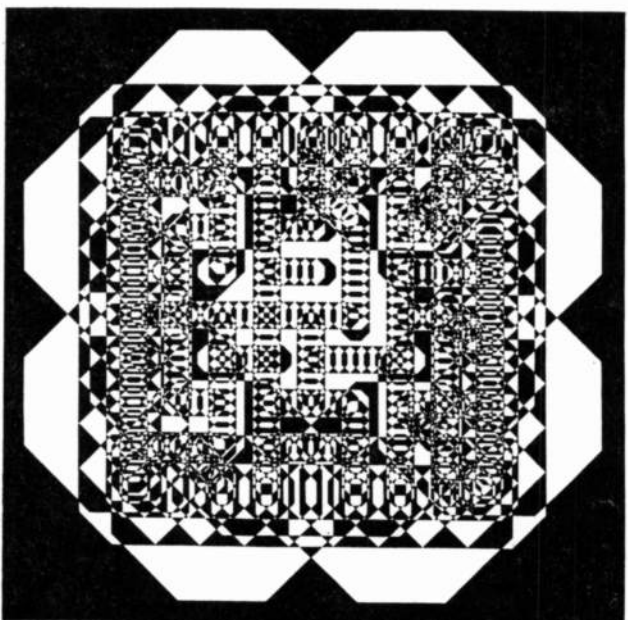
53



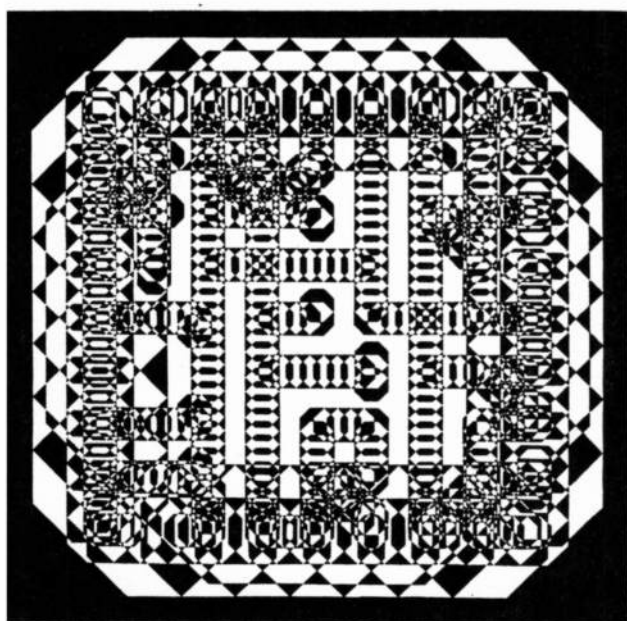
54



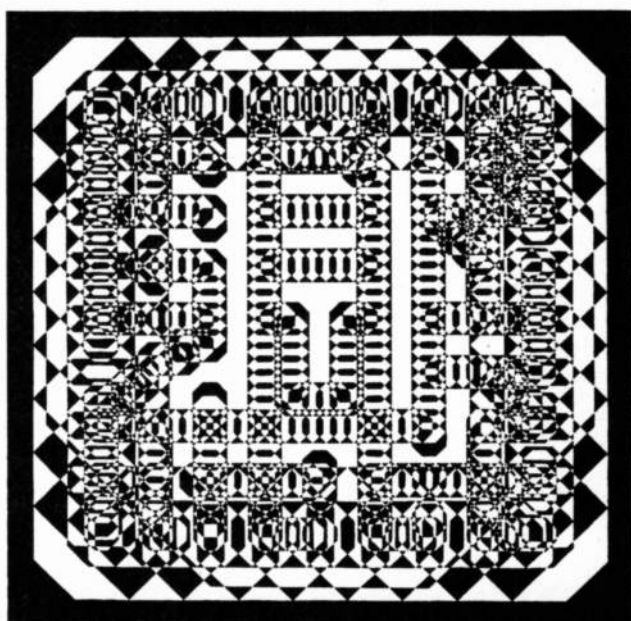
57



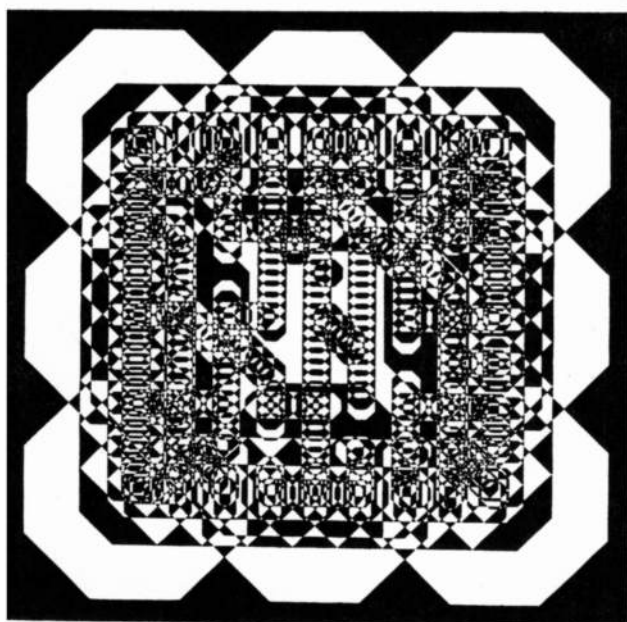
58



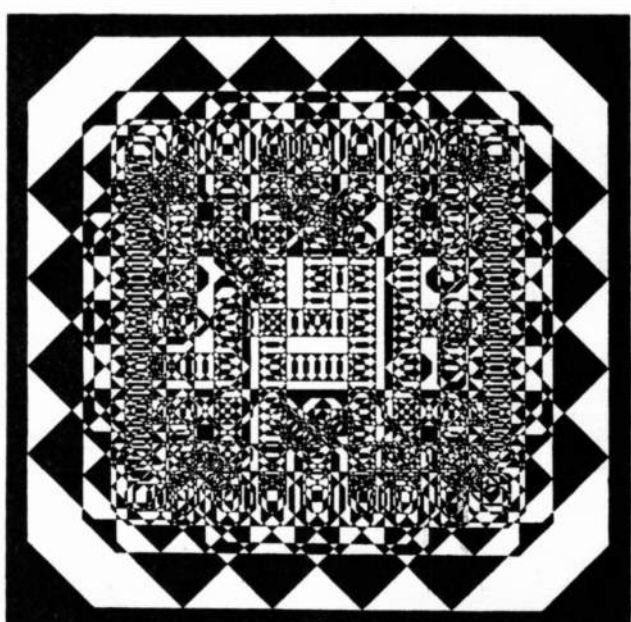
55



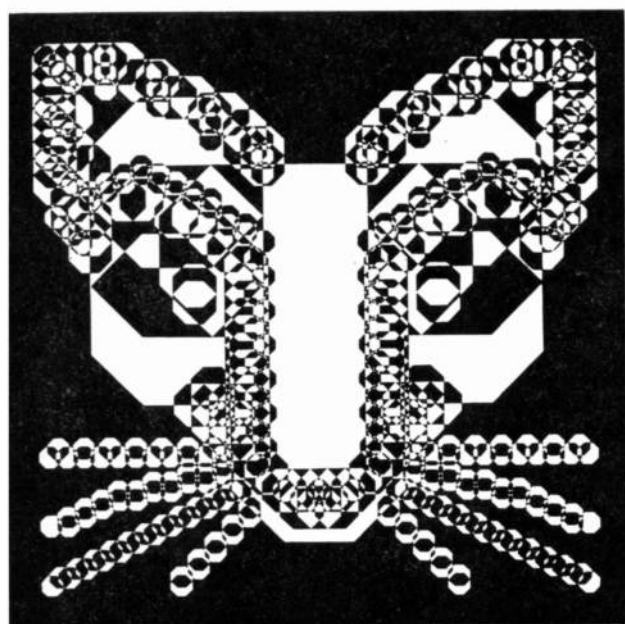
56



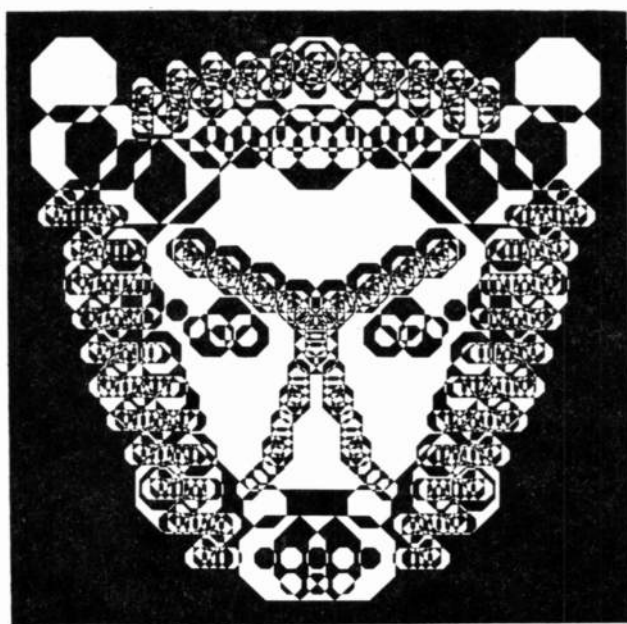
59



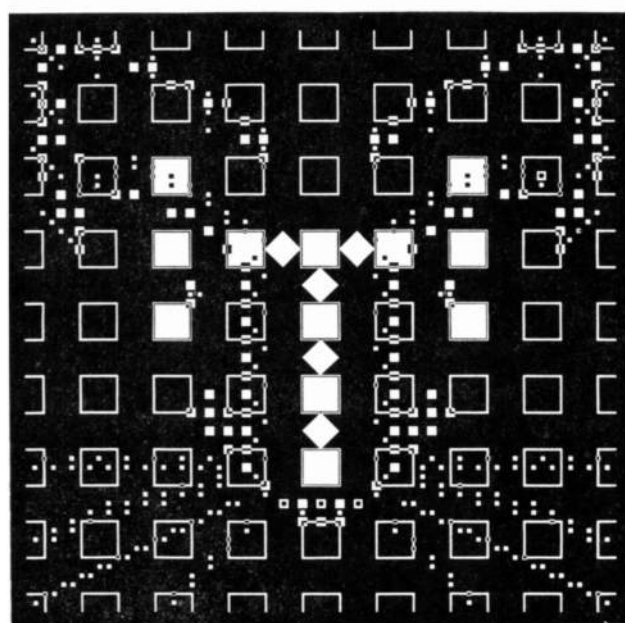
60



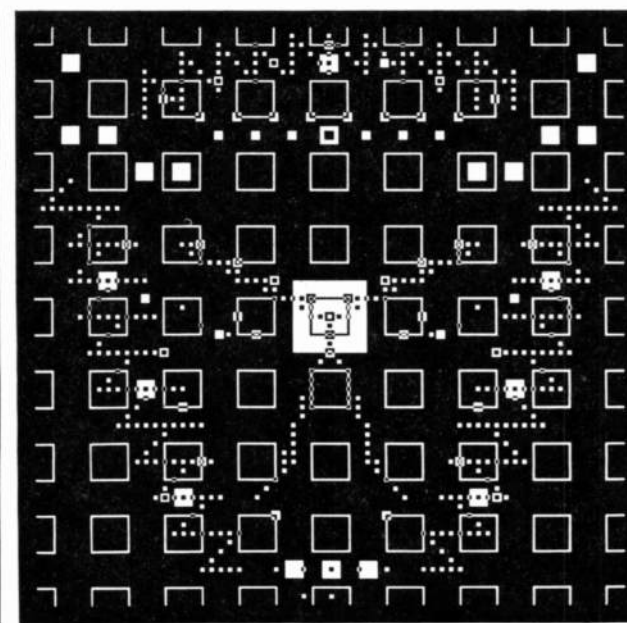
61



62



63



64

WIRTS- UND BRAUHÄUSER IN SAARBRÜCKEN UND ST. JOHANN NACH DER NASSAUISCHEN KATASTERKARTE

Im Vermessungsamt der Stadt Saarbrücken befinden sich aus dem 18. Jahrhundert folgende Katasterunterlagen ¹⁾:

1. „Der Statt Saarbrücken Güther Beschreibung oder Haupt Lager-Buch“ von 1737. Verfasser ist der Geometer Johann Gottlieb Hahn. Zu diesem Lagerbuch gehört eine große, gerollt aufbewahrte Karte von 1745.
2. „Grentz Beschreibung Sanct Johanner Bannes“ von 1737, Gegenstück zu Nr. 1 Auch hierzu gehört eine gerollte Karte von 1745.
3. „Verjüngter Geometrischer Grund Riss Derer Baenne St. Arnual und Schoenbach“ von 1762, angefertigt von dem Geometer Johann Georg Deissinger, 1 Bannkarte mit 29 zugehörigen Tractuskarten.
4. Dasselbe wie Nr. 3. von „Mahlstadt und Burbach“ in 30 Tractuskarten, jedoch ohne eine zusammenfassende Bannkarte. Nicht mitgezählt ist Tractus Nr. 23, der im Original fehlt. „1762 gemessen, Sofort zu Plan gebracht, und 1763 verfertigt worden durch W. Meurer.“
5. Eine „General Carte von dem St. Johanner Bann“, 1776-78 von dem Landmesser C. Knoerzer angefertigt. Hierzu gehören außer der Bannkarte 47 Tractuskarten.
6. Eine „General Carte von dem Saarbrücker Bann“, hergestellt 1780-82 durch C. Knoerzer, „Dessiné par C. Knoerzer Le fils“, mit 33 zugehörigen Tractuskarten, in doppelter Ausfertigung vorhanden. Der zweite, besser erhaltene Band läßt in Bleistift noch die Spuren von Lotungen nach dem bis heute gebräuchlichen Schema erkennen.
7. Eine große Karte „Geometrischer Grund Riss der Hochfürstl. Nassau-Saarbrückischen Baenne = St. Arnual und Schoenbach, welche Anno 1761 abgemessen und in Grund gelegt worden durch den hierzu verpflichteten Feldmesser Johann Georg Deissinger.“ Mit Eintragungen der jeweiligen Grundstückseigentümer und Flächengrößen, um 1920 auseinandergeschnitten und auf einzelne Kartons verteilt und aufgezogen.
8. Ein Feldbuch zum St. Arnualer Bann, ohne Datierung, aber zu den unter 7. genannten Unterlagen passend. Nach Ansicht des Verfassers handelt es sich um das Feldbuch, das draußen im Gelände geführt wurde.

Zu allen Karten existieren auch noch die zugehörigen Bücher.

Die unter Ziffer 3–6 aufgeführten Planunterlagen wurden inzwischen von der Städtischen Baudenkmalpflege fotografisch nach vorausgegangener Maßstabsbestimmung erfaßt und fotomechanisch zu einem zusammenhängenden Stadtplan im heute gebräuchlichen Maßstab 1 : 5000 zusammengesetzt. —

Im folgenden wird versucht, in Form einer tabellarischen Übersicht aus den wichtigsten der genannten Katasterunterlagen, den unter Ziffer 3–6 aufgeführten Karten und Büchern, eine Bestandsaufnahme der zur Zeit dieser Unterlagen im heutigen Stadtgebiet von Saarbrücken vorhandenen Wirts- und Brauhäuser zu geben ²⁾. Gleichzeitig werden die nach den Büchern festgestellten Häuser in Ausschnitten des heutigen Stadtplanes lokalisiert.

Das Ergebnis dieser Bestandsaufnahme ist folgendermaßen zusammenzufassen:

Eigenartigerweise finden sich in dem Erhebungszeitraum sowohl im damaligen Saarbrücken, heute Saarbrücken 1, als auch im damaligen St. Johann, heute Saarbrücken 3, je 18 Wirts- und Brauhäuser, während in den übrigen Orten, Malstatt-Burbach und St. Arnual mit Schönbach keine derartigen Häuser zu verzeichnen sind.

Bei einer damaligen Einwohnerzahl Saarbrückens von rund 3000 Personen³⁾ stand im damaligen Saarbrücken für rund 166 Personen 1 Wirts- und Brauhaus zur Verfügung. Bei einer damaligen Einwohnerzahl St. Johannis von rund 1500 Personen⁴⁾ stand im damaligen St. Johann hingegen für rund 84 Personen ebenfalls 1 Wirts- und Brauhaus zur Verfügung, das bedeutet, daß St. Johann im Verhältnis zur Einwohnerzahl rund doppelt so viel Wirts- und Brauhäuser zählte als die Residenzstadt Saarbrücken, oder umgekehrt ausgedrückt: daß St. Johann bei nur halb so starker Einwohnerzahl die gleiche Anzahl Wirts- und Brauhäuser beherbergte wie Saarbrücken.

Saarbrücken

Plan Nr.	Flur	Parz.	Bezeichnung Lage	Besitzer	Name des Wirtshauses
1	1	14	Häuser und Gebäude in der Saargaß	Nickel Löw, später Samuel Zix Ehefrau als alleinige Erbin	Ein Haus, Brauhauß, Stallung und andere Hinter Gebäuden.
2	1	25	Häuser und Gebäude in der Saargaß	Conrad Karcher	Das Wirths Hauß zum Pflug, samt denen dazugehörigen seiten Gebäuden, Scheuer, Stallung.
3	1	31	Häuser und Gebäude Vor der Neugaß	Anthon Haldy	Das Wirths Hauß zum Riesen.
4	1	59	Hofgering in der Alten Neugaß	Henrich Arnold	Das Wirths Hauß zum Wilden Mann samt Stallung.
5	1	81	Hofgering an der Vordergaß beym Herrgottsbrunnen	Wilhelm Conrad Fohrberg	Das Wohnhauß, Brauhauß samt der dazugehörigen Stallung.
6	1	93	Hofgering in der Vorder Gaß	Arnd Haldy	Das Wirths Hauß zum Einhorn nebst übrigen Gebäuden, Stall.

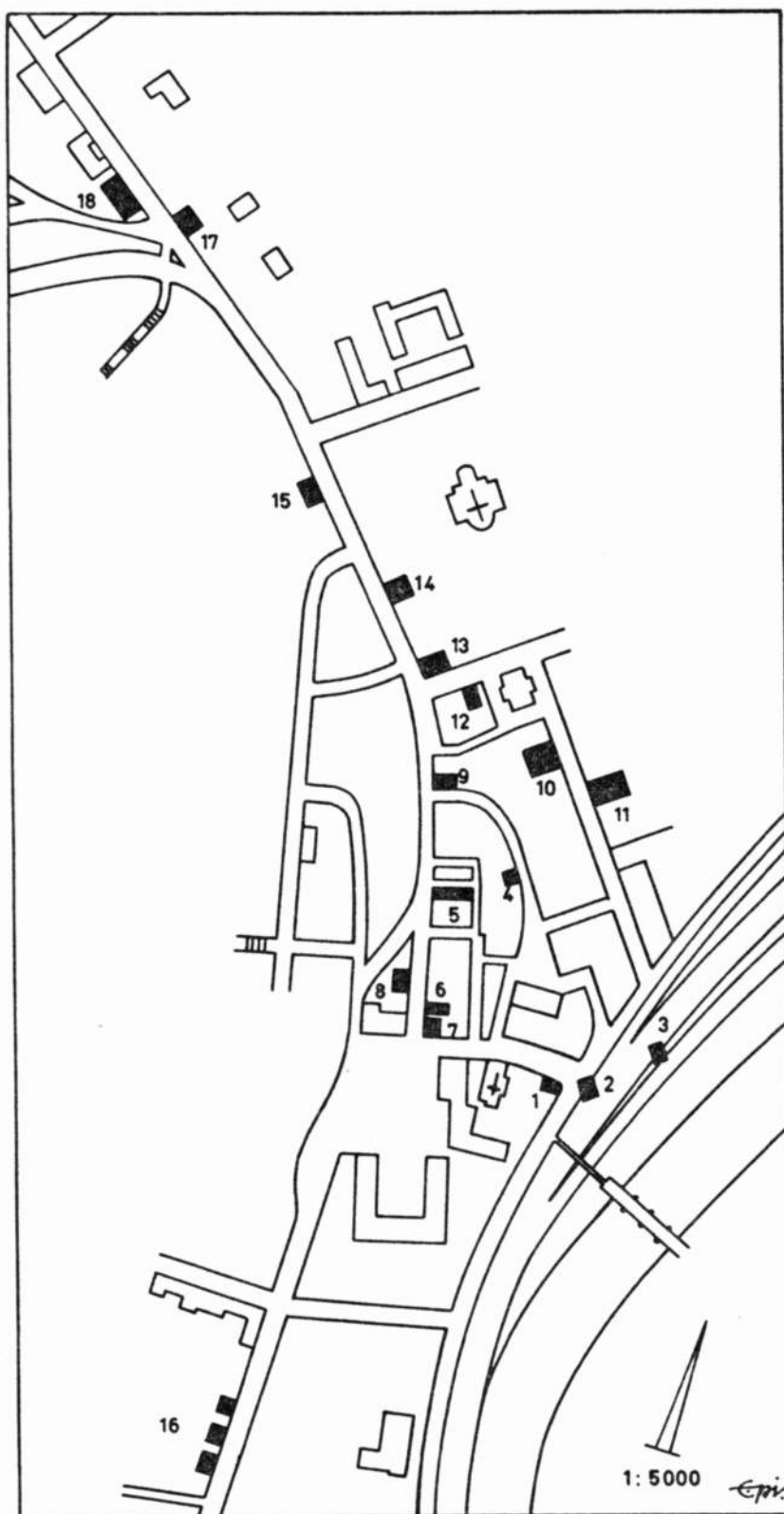
Plan Nr.	Flur	Parz.	Bezeichnung Lage	Besitzer	Name des Wirthshauses
7	1	96	Hofgering in der Vorder Gaß	Nickel Korn sen. samt Kinder, per Kauf vom 28. 4. 1788 dem Garten Direc- tor Köllner und weiß Daubenwirth Reuther, per Tausch vom 2. 3. 1789 dem Johannes Willinger	Das Wirths Hauß zum Engel, zu diesem Hauß ge- höret der unter dem Herrschaftlichen Parade Platz (Schloßplatz) be- findliche Keller.
8	1	102	Hofgering an der Vordergaß	Hr. Friedrich Haldy	Das Gasthauß zum Hirsch, denen übrigen Seiten, Gebäuden, Scheuer, Stallungen, Wasch- und Backhauß.
9	1	213	Hofgering in der Alt Neugaß	August Reuter	Das Wirths Hauß zur weißen Taub, samt übrigen Ge- bäuden.
10	1	222	Hofgering in der Neugaß	Posthalter Haldy dessen sämtliche Erben	Das Gasthauß zum Anker, die Behausung, Seiten und Hintergebäu- den, Scheuern, Stallungen.
11	1	254	Hofgering in der Neugaß	Hr. Bau Director Lautenmann und dessen Stiefkinder	Das Wirths Hauß zur Reichs Crone, mit übrigen Ge- bäuden, Scheuer, Stall.
12	1	292	Hofgering in der Vorstadt	Conrad Geist	Ein Hauß, Brauhauß und Stallungen.
13	1	293	Hofgering in der Vorstadt	Georg Schmidtborn, per Steig. vom 16. 7. 1792 Reichs Hof Intendant Jacob Mühlenbacher	Das Wirths Hauß zum Löwen, samt Hintergebäude, Stallung.
14	1	304	Hofgering in der Vorstadt	Hr. Ludwig Wentzel	Ein Hauß, Brau- hauß, Hinter- gebäude, Stallung.
15	1	399	Hofgering in der Vorstadt	Hr. Kellermeister Leonhard Boltz	Das Wirths- und Bierhauß zur Sonn, samt übrigen Ge- bäuden, Brauhauß, Stallungen.

Plan Nr.	Flur	Parz.	Bezeichnung Lage	Besitzer	Name des Wirtshauses
16	3	3	Hofgering im Thal	Gnädigste Herr- schaft	Die Herrschaftliche Brau und Branden- wein Brennerey, Holtz und Stroh Magazin nebst der Kapaunen Stopferey, hinter diesen Gebäuden am kleinen Reperts- berg befinden sich verschiedene Keller.
17	5	3	Häußer und Gebäude Vor der Vorstadt	Mathias Löw	Das Wirthshauß zum Adler nebst den dazugehörigen Gebäuden.
18	6	1	Hofgering am Teutsch Herrer Weeg	Daniel Kuhn, per. Steig. vom 19. 2. 1791 Fürstlicher Cammerdiener Wahlster	Das Wirthshauß zum Printz von Nassau, Scheuer, Stallung.

- 1 Am Schloßberg 12
- 2 Am Schloßberg 13
- 3 Wilh.-Heinrich-Straße 33
- 4 Altneugasse 16
- 5 Schloßstraße 26
- 6 Schloßstraße 4
- 7 Schloßstraße 2
- 8 Schloßstraße 1
- 9 Schloßstraße 48
- 10 Wilh.-Heinrich-Straße 4
- 11 Wilh.-Heinrich-Straße 11
- 12 Eisenbahnstraße 6
- 13 Vorstadtstraße 10
- 14 Vorstadtstraße 22
- 15 Vorstadtstraße 47
- 16 Talstraße 34, 36, 38
- 17 Deutschherrnstraße 2
- 18 Deutschherrnstraße

Wirts- und Brauhäuser in
Saarbrücken nach der
Nassauischen Katasterkarte,
Lokalisierung im heutigen
Gelände (1966)

Zeichnung: E. Pitz

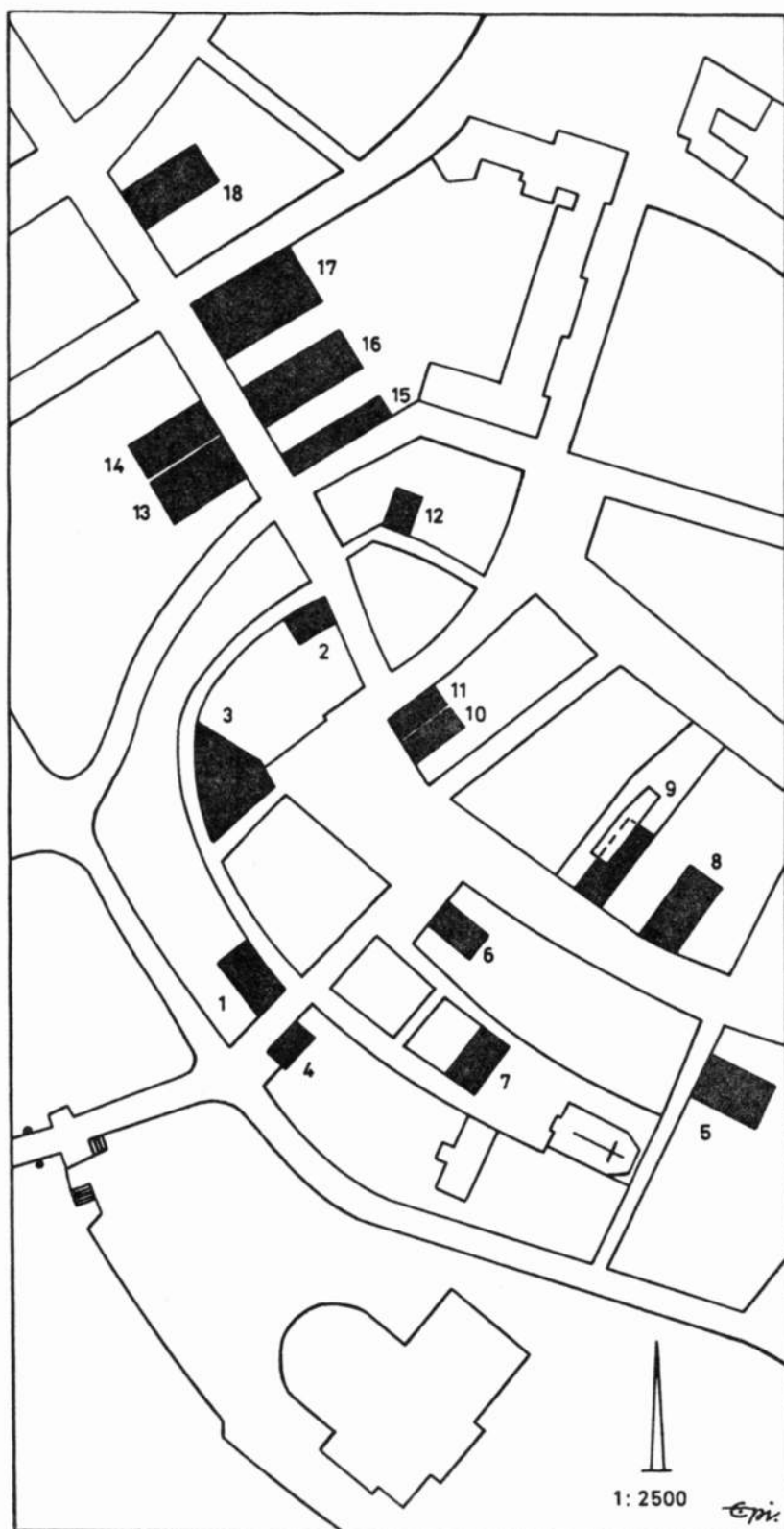


St. Johann

Plan Nr.	Flur	Parz.	Bezeichnung Lage	Besitzer	Name des Wirtshauses
1	1	3	Hofgering am Saarthor	Ehrhard Pflug, per Erbschaft Samuel Pflug	Ein Hauß, Scheuer, Stallungen, Brauhauß.
2	1	23	Hofgering am Unterthor	Philipp Großen Wb., per Teilung de 28. 2. 1784 an Philipp Groß	Das Wirths Hauß zum Ochsen und übrigem Gebäude.
3	1	36	Hofgering am Marktplatz	Daniel Bruchen Kinder, per 19. 5. 1784 Daniel Bruch	Das Wirths Hauß zum Stiefel, Brauhauß, Scheuer, Stallungen.
4	1	67	Hofgering an der Saargaß	Karl Löw, Margaretha Kreysin durch Theilung	Das Wirths Hauß zum Schwanen.
5	1	105	Hofgering in der Oberngaß	Friedrich Eichacker, dann Johann Ludwig Meyer sowie Eleonora und Christina Eichacker, per Theilung de 1. 1. 1806 Johann Ludw. Meyer	Ein Hauß, Brauhauß, Scheuer, Stallungen.
6	1	146	Hofgering am Marktplatz	Samuel Karchers Wb., per Erbtheilung Nickel Karcher, per Steigung Georg Friedrich Köhl jun. Becker	Das Wirths Hauß zur Cron.
7	1	152	Hofgering bey der Luthesischen Kirche	H. Stadt Capitain Georg Ludwig Zix, per Kauf vom 30. 4. 1792 an Georg Ludwig Reuß Schreiner u. Soldat Heinrich Müller	Hauß, Stallungen, Bierhauß.
8	1	188	Hofgering in der Obergaß	H. Georg Philipp Schmidtborn, Karl Heinrich Karchers Wittib per Kauf	Das Wirths Hauß zum goldenen Lamm, Scheuern, Stallungen.
9	1	193	Hofgering in der Ober-Gaß	H. Balthasar Schlachter	Das Wirths Hauß zum Bären, Scheuer, Stallungen.

Plan Nr.	Flur	Parz.	Bezeichnung Lage	Besitzer	Name des Wirtshauses
10	1	226	Hofgering am Marktplatz	Johann Nickel Köh- lin Wb., per Kauf de 3. 3. 1784 Johann Nickel Köhl der Metzger	Das Wirths Hauß zum Hirsch, Stallungen.
11		227	Hofgering am Marktplatz	Johann Ludwig Zixen Kinder, per Erbtheilung Georg Ludwig Zix	Das Wirths Hauß zur Rooß, nebst Stallung.
12	1	248	Hofgering in der Kaltenbach	Hr. Balthasar Schlachter, per Kauf v. 21. 6. 1784 Nickel Zix, per Steig. vom 12. 3. 1792 Samuel Conrad Zix	Brauhauß, Scheuer, Stallungen.
13	1	322	Hofgering in der Vorstadt	Philipp Jacob Köhlen Sohn, der Engel- wirth	Das Wirths Hauß zum Engel, Scheuer, Stallungen.
14	1	323	Hofgering in der Vorstadt	Philipp Heinrich Korners Kinder, per Theil. vom 2. 7. 1788 an Georg Philipp Korner	Hauß, Brauhauß, Scheuer, Stallung.
15	1	239	Hofgering in der Vorstadt	Samuel Karchers Wb., Jacob Groß Adlerwirths Ehefrau per Erbtheil	Das Wirths Hauß zum Adler.
16	1	331	Hofgering in der Vorstadt	Conrad Pabst	Das Wirths Hauß zum Stern, nebst übrigen Gebäuden, Scheuer, Stallung.
17	1	333	Hofgering in der Vorstadt	Georg Stählinger per Kauf Heinrich Geisbauer	Das Wirths Hauß zum Goldenen Schiff nebst Stallung.
18	1	337	Hofgering in der Vorstadt	Philipp Ludwig Köhl	Das neu erbaute Wirths Hauß zum Bock nebst übrigen Gebäuden, Scheuer, Stallungen.

- 1 Saarstraße 13
- 2 Bahnhofstraße 9
- 3 Am Stiefel 2
- 4 Saarstraße 10
- 5 Faßstraße 4
- 6 St. Johanner Markt 27
- 7 Ev.-Kirch-Straße 8
- 8 St. Johanner Markt 28
- 9 St. Johanner Markt 24
- 10 St. Johanner Markt 4
- 11 St. Johanner Markt 2
- 12 Herbergsgasse 2
- 13 Bahnhofstraße 17
- 14 Bahnhofstraße 19
- 15 Bahnhofstraße 20
- 16 Bahnhofstraße 26
- 17 Bahnhofstraße 30
- 18 Bahnhofstraße 36



Anmerkungen:

- 1) Verzeichnis „Stadtvermessung des 18. Jahrhunderts“, aufgestellt unterm 17. 3. 1960 von der Städtischen Baudenkmalpflege, und Hans Krajewski „Heimat in zerstörter und gewandelter Stadt“, in SAARBRÜCKER HEFTE 21/1965, Seite 113/114.
- 2) Der Verfasser nimmt Bezug auf eine unveröffentlichte Vorstudie vom 27. 3. 1943 von Julius Lorscheider, Saarbrücken.
- 3) Vgl. Adolf Köllner, Geschichte der Städte Saarbrücken und St. Johann, Verlag H. Siebert Saarbrücken 1865, Band II, Seite 107–126.
- 4) Hans-Walter Herrmann „Saarbrücken“, in: Städtebuch Rheinland/Pfalz/Saarland, herausgegeben von Erich Keyser, W. Kohlhammer-Verlag, Stuttgart 1964.

Robert Hahn

SAARBRÜCKER KONZERTCHRONIK

2. Halbjahr 1965 – 1. Halbjahr 1966

Juli 1965

2. Eichendorff-Liederabend Siegmund Nimsgern. Rathausfestsaal
4. Geistliche Musik in der Christuskirche
5. Diskussionstag der katholischen Organisten und Chorleiter. Kolpinghaus Saarbrücken
9. Tanzabend Jutta Ludewig, Mainz. Musiksaal der Universität
22. Serenadenkonzert des Akademischen Orchesters unter Dr. Wendelin Müller-Blattau. Musiksaal der Universität
25. „Volkstümliche Rezitationen und Virtuositäten“. Veranstaltung freischaffender blinder Künstler des Deutschen Musikerverbandes. Aula des Ludwigsgymnasiums

August 1965 – September 1965

1. Der Saarländische Rundfunk nimmt zum bestehenden Musikstudio für stereophonische Produktionen zwei weitere Studios in Betrieb
17. Saisoneroöffnung des Stadttheaters mit Donizettis „Lucia di Lammermoor“
17. Geistliche Musik in der Christuskirche. Leitung Werner Bieske
23. Liederabend William Miller (Baßbariton) und Sylvia Olden-Lee (Klavier). Amerikahaus
26. 1. Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Rudolf Michl, erstmals mit dem neuen Konzertmeister Henri Lewkowicz. Solist: Geza Anda (Klavier)
26. Orgelabend Gunther Hoffmann. Alte evangelische Kirche St. Johann

Oktober 1965

3. Konzert des Berliner Staats- und Domchores unter Prof. Gottfried Grote. Ludwigskirche
6. Konzert des Knabenchors der Laubacher Kantorei unter Georg Goebels. Stiftskirche St. Arnual
10. Konzert des französischen Jugendchors „Le Cantrel de Lyon“ unter Christian Wagner. Halberg
13. Orgelabend Gunther Hoffmann. Alte evangelische Kirche St. Johann
15. 1. Meisterkonzert des Saarländischen Rundfunks mit dem Bartok-Quartett, Budapest. Halberg
- 17./18. Gastspiel der Liverpooler Beat-Band „Clayton Squares“. Halberg
- 18./19. 1. Städtisches Sinfoniekonzert unter Siegfried Köhler. Solisten: Wolfgang Marschner (Violine) und Edith Gabry-Kertész (Sopran). U. a. 4. Sinfonie von Gustav Mahler. Stadttheater

- 22. 1. Hochschulkonzert mit Luciano Ortis (Klavier). Rathausfestsaal
- 24. 2. Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Rudolf Michl. Solist: Henri Lewkowicz (Violine). U. a. Strawinskys Concerto en Re. Halberg
- 27. Konzert Marcel Perrin (Saxophon) und Suzanne Perrin-Valls (Klavier). Centre Culturel

November 1965

- 3. Konzert des französischen Trios Siderer-Schweitzer-Paubon. Centre Culturel
- 10. 2. Hochschulkonzert. Es musizieren das Hochschulorchester unter Dr. Dieter Loskant und Adrian Aeschbacher (Klavier). Auditorium maximum der Universität
- 10. „Songs, Lieder und Chansons“. Kabarettabend des Saarländischen Rundfunks. Halberg
- 11. 1. Studiokonzert des Saarländischen Kammerorchesters unter Karl Ristenpart. Halberg
- 11. Eröffnung der 4. Ausstellung des Saarländischen Musikarchivs: „Saarländische Musik und Musiker im Ausland“. Einführende Worte: Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau. Staatliche Musikbücherei, Reppersbergstraße
- 11. Lichtbildervortrag Erich Rappl: Stilwandlungen der Bayreuther Wagner-Inszenierungen. (Richard-Wagner-Verband). Saal der Staatlichen Musikhochschule
- 12. 1.. Konzert der Vereinigung der Freunde zeitgenössischer Musik mit Franzpeter Goebels (Cembalo) und Christoph Caskel (Schlagzeug). Musiksaal der Universität
- 14. 3. Hochschulkonzert. Aufführung der Bachschen h-Moll-Messe durch den Chor der Staatlichen Musikhochschule und ein Kammerorchester. Leitung Prof. Dr. H. Schmolzi. Stiftskirche St. Arnual
- 15./16. 2. Städtisches Sinfoniekonzert unter Leitung des Gastdirigenten Günter Wich, Düsseldorf. U. a. „Fünf Stücke für Orchester“ von Webern. Stadttheater
- 16. „Trara, das tönt wie Jagdgesang“. Konzert des Saar-Quartetts unter Leitung von Robert Carl. Saal der Handwerkskammer. Hohenzollernstraße
- 17. Geistliche Musik der Evangelischen Chorgemeinschaft an der Saar unter Leitung von Karl Rahner. Schloßkirche
- 19. 1. Sonderkonzert des Saarländischen Rundfunks: Gastspiel des Sinfonieorchesters ORTF-Straßburg unter Leitung von Charles Bruck. U. a. „Chronochromie“ von Messiaen und Konzert für Schlagzeug und Orchester von Jolivet (deutsche Erstaufführung). Halberg
- 19. Orgelabend in der Johanneskirche. An der Orgel: Wilhelm Krumbach, Landau
- 20. Geistliche Musik in der Matthäuskirche, Burbach. Leitung Fritz Melchior
- 23. Kammermusik im Amerikahaus: Elaine Weldon (Violine) und Horst Göbel (Klavier)
- 24. Liederabend Benjamin Z. Barslag. Centre Culturel

24. Geistliche Musik in der Christ-König-Kirche: Madrigalchor Klaus Fischbach und Klaus Germann (Orgel)
25. Klavierabend Hans Jander. Musiksaal der Universität
26. 2. Sonderkonzert des Saarländischen Rundfunks: Aufführung des Beckschen Oratoriums „Der Tod zu Basel“ durch den Chor des Bayerischen Rundfunks unter Wolfgang Schubert und des Tedeums von Charpentier
28. Aufführung des Kurt Thomasschen Weihnachtsoratoriums durch die Frankfurter Kantorei unter Leitung des Komponisten. Ludwigs-kirche

Dezember 1965

3. 2. Meisterkonzert des Saarländischen Rundfunks: Ricardo Odnoposoff (Violine) und Eduard Mrazek (Klavier). Halberg
5. Geistliche Musik in der Stiftskirche St. Arnual. An der Orgel: Friedrich Endemann
6. Kammermusik der Volkshochschule Saarbrücken. Sonaten des 18. Jahrhunderts, musiziert durch ein von Ulrich Grehling geführtes Kammerensemble. Gemeindesaal der Alten evangelischen Kirche St. Johann
- 6./7. 3. Städtisches Sinfoniekonzert unter Siegfried Köhler. Solist: Stefan Askenase (Klavier). U. a. Heinrich Konietznys Konzertante Sinfonie. Das Bläserquintett des Städtischen Orchesters feiert sein zehnjähriges Bestehen. Stadttheater
7. Klavierabend Ursula Freiwald. Saal der Comenius-Hochschule
8. Konzert des Bus-Quartetts. Rathausfestsaal
8. 2. Konzert der Vereinigung der Freunde zeitgenössischer Musik mit dem Niederländischen Oboen-Quartett. Saal des Musikhauses Louis, Futterstraße
12. 3. Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Rudolf Michl. Solistin: Annerose Schmidt, Leipzig. U. a. Klavierkonzert von A. Khatchaturian. Halberg
17. 4. Hochschulkonzert: Musik zur Weihnacht. Leitung Ernst Hoenisch. Rathausfestsaal

Januar 1966

1. Günter Neidlinger, bisher erster Kapellmeister für Operette und Oper am Stadttheater Saarbrücken, tritt sein neues Amt als Chef-dirigent des Bodensee-Symphonie-Orchesters in Konstanz an
- 10./11. 4. Städtisches Sinfoniekonzert unter Siegfried Köhler. Solist: Narciso Yepes (Gitarre). U. a. Vivaldis „Konzert für Gitarre und Orchester“ und Zimmermanns „Alagoana“. Stadttheater
13. Konzert Paolo Pilia (Gitarre), veranstaltet von der Dante-Alighieri-Gesellschaft. Saal Pianohaus Kohl
13. 2. Studiokonzert des Saarländischen Kammerorchesters unter Gast-dirigent Jean François Paillard. U. a. „Symphonie de Chambre“ von Marc Charles. Halberg
14. 5. Hochschulkonzert mit Siegmund Nimsgern (Bariton) und Christoph Klein (Klavier). Rathausfestsaal
16. Kammerkonzert von Mitgliedern des Städtischen Orchesters. Musiksaal der Universität

18. Sonderkonzert des Sinfonie-Orchesters des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Rudolf Michl. Solist: Erik Ten Bergh (Klavier). U. a. Blachers Konzertante Musik für Orchester. Auditorium maximum der Universität
19. Liederabend Elsbeth Janda: Jiddische Lieder und Balladen. Amerika-haus
20. Gastkonzert des Sinfonieorchesters des Saarländischen Rundfunks in s'Hertogenbosch, Holland
21. 3. Meisterkonzert des Saarländischen Rundfunks mit Ludwig Hoel-scher (Violoncello). Halberg

Februar 1966

2. 1. Liederabend des Saarländischen Rundfunks mit Rut Streich (Sopran) und Hans Dokoupil (Klavier). Halberg
3. Uraufführung der musikalischen Ballade „Moll Flanders“ im Stadt-theater. Leitung Siegfried Köhler
3. Klavierabend Ursula Freiwald. Comenius-Hochschule
3. Chanson-Abend der Truppe Le Matayer. Centre Culturel
6. 4. Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Rudolf Michl. Solist: Andor Foldes. U. a. Konzertsuite „Das goldene Zeit-alter“ von Schostakowitsch. Halberg
- 7./8. 5. Städtisches Sinfoniekonzert unter Siegfried Köhler. Solist: Heinz Schröter (Klavier). U. a. „Symphonia domestica“ von R. Strauß. Stadttheater
9. 3. Konzert der Vereinigung der Freunde zeitgenössischer Musik mit dem Benthien-Quartett, Hamburg. Musikhaus Louis.
10. Klavierabend Jerzy Gajek. Musiksaal der Universität
11. Vortrag Prof. Dr. Ernest H. Sanders: Musik der französischen Gotik. Musiksaal der Universität
13. Orgelkonzert André Luy, Lausanne. Schloßkirche
13. Festkonzert zum Abschluß der Hochschulwoche 1966. Chor und Or-chester der Universität unter Dr. W. Müller-Blattau. Aula des Mäd-chengymnasiums
14. „Dichter besingen große Musiker“. Rezitationsabend des Richard-Wagner-Verbandes mit Rudolf Schumann. Pianohaus Kohl
17. Vortrag Antoine Goléa: Paul Mefano, ein Vertreter der jüngsten Komponistengeneration Frankreichs. Musikhochschule
18. 3. Sonderkonzert des Saarländischen Rundfunks mit Wolfgang Fort-ner als Gastdirigent. U. a. Fortners Kantate „Chant de Naissance“. Halberg
24. Liederabend Jakob Stämpfli; am Klavier Alexander Sellier. Musik-saal der Universität
27. 2. - 10. 3. Polnische Theatertage im Stadttheater
28. Gastspiel des Orchesters Philharmonia Hungarica unter Miltiades Caridis im Stadttheater. Solist: Andreas Sandor (Bratsche)

März 1966

3. GMD Siegfried Köhler, Gastdirigent in der Düsseldorfer Rheinhalle
4. 2. Liederabend des Saarländischen Rundfunks mit Victoria des Los Angeles (Sopran); am Klavier Geoffrey Parsons. Halberg

6. Orgelabend Gunther Hoffmann. Alte evangelische Kirche St. Johann
7. Kammermusikabend der Volkshochschule. Es musiziert ein von Christoph Krause geführtes Ensemble. Gemeindesaal der Alten evangelischen Kirche St. Johann
8. Tanzabend des European Ballets, Paris. Stadttheater
10. 1. Abend: Musik unserer Zeit. Konzert des Saarländischen Rundfunks in Verbindung mit der Vereinigung der Freunde zeitgenössischer Musik. Gastdirigent des Sinfonie-Orchesters: Michael Gielen, Stockholm. U. a. 4. Sinfonie von Karl Amadeus Hartmann. Halberg
10. Klavierabend Bruno Fabius. Centre Culturel
13. Gastspiel des Sinfonie-Orchesters „Symphonie Band“ der Universität Jowa. Dirigent: Frederick C. Ebbs. Stadttheater
15. 6. Städtisches Sinfoniekonzert unter Siegfried Köhler. Solisten: Ingeborg Schneider und Jürgen von Oppen (Klavier). U. a. Fortners Phantasie über b-a-c-h für 2 Klaviere. Stadttheater
18. 2. Abend: Musik unserer Zeit. Konzert des Saarländischen Rundfunks in Verbindung mit der Vereinigung der Freunde zeitgenössischer Musik. Werke von Schönberg, musiziert vom Wiener Ensemble „die reihe“. Halberg
18. Gastspiel des Saarländischen Kammerorchesters unter Karl Ristenpart in Metz
24. Geistliche Musik (Passionsmusik) in der Alten evangelischen Kirche St. Johann. Leitung Gunther Hoffmann
25. Liederabend Louise Parker. Kammerbühne des Stadttheaters
27. 5. Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Rudolf Michl. U. a. Mahlers „Lied von der Erde“. Halberg
27. Geistliche Musik in der Schloßkirche. Die Evangelische Chorgemeinschaft an der Saar unter Karl Rahner musiziert u. a. Driesslers Markuspassion

April 1966

1. 5. Meisterkonzert des Saarländischen Rundfunks mit dem Prager Suk-Trio. Halberg
3. Gastspiel des Stadttheaters Nancy in Saarbrücken mit Massenets Oper „Werther“. Am gleichen Tage gastiert das Stadttheater Saarbrücken in Nancy mit „Salome“
3. Passionsmusik mit Werken zeitgenössischer Komponisten in der Christ-König-Kirche. Madrigalchor Klaus Fischbach. An der Orgel: Paul Schneider
8. „Messias“-Ausführung im Stadttheater. Leitung Siegfried Köhler
20. Richard-Wagner-Verband: Klavierabend mit Luciano Ortis. Rathausfestsaal
21. 3. Studiokonzert des Saarländischen Kammerorchesters unter Karl Ristenpart. Zeitgenössische Musik. U. a. Uraufführung von „19 structures sonores“ von Paul Arma und „Concertino für Flöte und Streichorchester“ von H. J. Schäuble. Halberg
22. 6. Hochschulkonzert mit Domorganist Ludwig Doerr, Speyer. Schloßkirche
- 25./26. 7. Städtisches Sinfoniekonzert unter Gastdirigent Philipp Wüst. Solist: Alexander Sellier. U. a. R. Strauß „Tod und Verklärung“. Stadttheater

27. Vortrag Siegfried Hoffmann: Über die vollendete Stereophonie. Musikhaus Louis
28. Konzert des Loewenguth-Quartetts. Rathausfestsaal
29. Konzert der Vereinigung der Freunde zeitgenössischer Musik: In memoriam Wilhelm Werner. U. a. Uraufführung von Konietznys Duo concertante und Kremers Sarabande für Violine und Klavier. Rathausfestsaal
29. Kammermusik der Volkshochschule. Günter Lemmen, Ferdinand Conrad u. a. musizieren auf alten Instrumenten Musik aus Renaissance und Barock. Gemeindesaal der Alten evangelischen Kirche St. Johann

Mai 1966

3. Das Saarländische Kammerorchester unter Karl Ristenpart beendet seine Frankreich-Tournee
4. Violinabend Maurice Fureri. Centre Culturel
6. 6. Meisterkonzert des Saarländischen Rundfunks mit dem Warschauer Quartett. Halberg
- 9.-13. Amerika-Woche, veranstaltet vom Amerikahaus
11. Reger-Abend in der Alten evangelischen Kirche St. Johann. An der Orgel: Gunther Hoffmann
11. Konzert zur Immatrikulationsfeier: Henri Lewkowicz (Violine) und Adrian Aeschbacher (Klavier). Auditorium maximum der Universität
12. Ballettabend des Stadttheaters. U. a. „Medusa“ von Gottfried von Einem und „Joan von Zarissa“ von Egk.
13. Gastspiel des amerikanischen (Musik-) Marionettentheaters „Concerttheatre“. Amerikahaus
15. 6. Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Rudolf Michl. Solist: Henryk Szeryng (Violine). U. a. Erstaufführung der Sinfonietta giocosa von Heimo Erbse. Halberg
20. Saarländischer Rundfunk in Gemeinschaft mit der Vereinigung der Freunde zeitgenössischer Musik: Liederabend B. Mc Daniel (Bariton). Am Klavier: Hermann Reutter. Halberg
- 23./24. 8. Städtisches Sinfoniekonzert unter Siegfried Köhler. Solist: Alfred Trippner. U. a. Busonis „Harlekins Reigen“ und Tschaikowskys Violinkonzert. Stadttheater
25. Konzert des Kollegiums Ars Renata unter Yves Rudelle: Musik auf alten Instrumenten. Mädchengymnasium, Neugrabenweg
26. Mozart-Konzert des Saarländischen Kammerorchesters unter Karl Ristenpart. Halberg

Juni 1966

3. 5. Sonderkonzert des Saarländischen Rundfunks mit dem Gastdirigenten Prof. Hans Müller-Kray. Solistin: Wanda Wilkomirska (Violine). U. a. Werner Henzes 1. Sinfonie und Egks „Geigenmusik mit Orchester“. Halberg
8. Liederabend des Richard-Wagner-Verbandes: Siegmund Nimsgern (Bariton) und Christoph Klein (Klavier). Halberg
8. Gastkonzert des Sinfonie-Orchesters des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Rudolf Michl beim Deutschen Mozartfest, Zweibrücken

8. Orgelabend Arno Schönstedt, Herford. Schloßkirche
12. Matinee zum 65. Geburtstag des Komponisten Albert Niklaus. Solisten: Sibylle Fuchs (Sopran) und Alexander Sellier (Klavier). Kammerspielbühne
- (13.) Alfred Trippner wurde als Erster Konzertmeister an das Kölner Gürzenich-Orchester berufen
14. Vortrag Dr. Fritz A. Kuttner, New-York: Quantitative Methoden in der Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Institut der Universität
15. Chorkonzert der Evangelischen Kantorei St. Johann unter Gunther Hoffmann. Johanneskirche
16. Kammerkonzert des Villuendas-Trios. Musiksaal der Universität
20. Antrittsvorlesung Dr. Wendelin Müller-Blattau: Humanismus in der Musikgeschichte Frankreichs und Deutschlands. Musiksaal der Universität
20. Arien- und Liederabend Luigi Lega; am Klavier Robert Lichter. Kammerbühne
21. „Serenade zum Sommeranfang“. Konzert der Comenius-Hochschule unter Dr. Heinz Paul
24. Konzert Jiri Jirmal (Gitarre). Musiksaal der Universität
26. Aufführung der „Zauberflöte“ durch die Staatliche Hochschule für Musik, Leitung: Hans Behrendt-Emden. Stadttheater
28. Serenadenkonzert des Städtischen Orchesters im Saarland-Museum. Leitung: Siegfried Köhler

NANCY, EIN ZENTRUM DES JUGENDSTILS (ART NOUVEAU)

Nancy, die spätbarocke Residenzstadt mit ihren abwechslungsreich gestalteten Platzanlagen, Parks und Kirchen, hat in der Epoche des Jugendstils einen weiteren farbigen Akzent erhalten. Anders als in Darmstadt, der hessischen Residenzstadt, wo unter der Protektion des Großherzogs Ludwig die Jugendstilsiedlung auf der Mathildenhöhe als „Künstlerkolonie“ neben der Altstadt entstand, sind die Zeugnisse dieser künstlerischen Bewegung in Nancy ganz mit der Stadt verwachsen. Die Gebäude, Dekorationen und Denkmäler des Art Nouveau fügen sich hier organisch in die Häuserzeilen des 18. und 19. Jahrhunderts ein. So ergeben sich deutlich ablesbare Beziehungen zwischen dem Spielerischen des Spätbarock und der dekorativen Haltung der künstlerischen Bestrebungen um 1900. Wie Darmstadt und andere europäische Zentren des Jugendstils hat nun auch Nancy dem Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens um die Jahrhundertwende in einem eigenen Museum einen Sammelplatz der kostbaren kunstgewerblichen Schöpfungen jener „Ecole de Nancy“ gegeben.

Jost Hermand¹⁾ sagt zur Charakterisierung der Künstler dieser Epoche treffend: „Alle tun alles, was zu der methodischen Schwierigkeit führt, daß man sich mit dem Ganzen beschäftigen muß, auch wenn man das Einzelne im Auge hat.“ Dies bezieht sich vor allem auf die vielseitige Arbeits- und Lebensweise der Jugendstilkünstler, die oft Kunstgewerbler, Schriftsteller, Maler, Bildhauer und Architekten in einem waren²⁾. Zum anderen gehen die Bestrebungen dieses gewollten europäischen Stiles oft konträr auseinander; man vergleiche nur die englische Variante des „modern style“ mit der Wienerischen, dem „Secessionsstil“. Aus diesen Gründen sollen hier einige Bemerkungen zum Thema Jugendstil vorweggenommen werden, um die „Ecole de Nancy“ mit ihrem Hauptinitiator Emile Gallé von der großen Welle dieses Zeitstils um 1900, die Europa überflutete, absetzen und näher umreißen zu können.

Allgemeine Bemerkungen zum Jugendstil:

Der Jugendstil als europäisches Phänomen richtet sich zunächst in erster Linie gegen die historische Architektur des 19. Jahrhunderts. Es sei z. B. erinnert an die neuromanische Hauptpost und den neuromanischen Hauptbahnhof in Metz, an die neugotischen Rathäuser von Hauberisser in Saarbrücken und München usw., ferner an die Einrichtung überladener Salons, die in allen Stilarten vollgestopft wurden³⁾. Die Wiener Secession deklariert 1897 in ihrem Manifest: „Wir wenden uns an Euch alle, ohne Unterschied des Standes und des Vermögens. Wir kennen keine Unterscheidung zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚Kleinkunst‘, zwischen Kunst für die Reichen und Kunst für die Armen. Kunst ist Allgemeingut!“

Das Hauptanliegen dieser künstlerischen Bewegung war der Wunsch nach unverfälschter Behandlung des Materials, den Alltag mit schönlinigen Formen anzureichern, d. h. durch ein organisch vegetabilisch wirkendes Ornament die verschiedenen Kunstgattungen einander anzunähern und so alle

Künste miteinander zu verschmelzen. 1898 bringt J. M. Olbrich an der Stirnseite des Ausstellungsgebäudes der Wiener Secession — das mit einer durchbrochen gearbeiteten Kuppel aus bronzenen Lorbeerblätter gekrönt ist — als Inschrift die Worte Hermann Bahrs an: „Der Zeit ihre Kunst, Der Kunst ihre Freiheit!“

So wenig diese neue Stilströmung, die um 1900 kulminierte und die nur eine — wenn auch nicht zu übersehende — Stimme im europäischen Konzert gleichzeitiger anders gerichteter künstlerischer Tendenzen war, sich zeitlich scharf abgrenzen läßt, so wenig gibt es bisher von ihr eine exakte *Definition*. Mit mehr als dreißig verschiedenen Namen wurde sie belegt und umschrieben: Jugendstil, Art Nouveau, modern style, style metro, Secessionsstil, Fin de Siècle, style Guimard, Belgischestil, Bandwurmstil, Nudelstil, style floreal, style Gaudi, Wellenstil, Lilienstil, style Jules Verne etc. ⁴⁾ Diese „Stilkunst um 1900“ (J. Hermand) begann sich bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts schon wieder zu überleben. Sie galt dann lange Zeit als Inbegriff des Geschmacklosen, Schwülstigen, ja des Dekadenten. Selbst die damals in dieser Manier schaffenden Künstler distanzieren sich in späteren Jahren meistens von ihren Werken aus dieser Zeit.

Bis in die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg schwieg die Forschung zum Thema Jugendstil. Lediglich das, was zu seiner Überwindung beigetragen hatte, schien Interesse zu verdienen. Dann aber stieß man auf der Suche nach den Quellen der Kunst des 20. Jahrhunderts auch auf den Jugendstil. Nach J. Hermand ⁶⁾, der in seinem ausgezeichneten Forschungsbericht 1964 erstmals zur gesamten zum Jugendstil erschienenen Literatur kritisch Stellung nimmt, „ist das Interessanteste dieses Stiles ja nicht sein Ewigkeitscharakter, sondern seine Seltsamkeit, die sich nur aus der historischen Verankerung in der Welt um 1900 verstehen läßt.“

Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm der Name Jugendstil ⁶⁾ allmählich wieder einen positiveren Klang an und verlor zunehmend seinen abwertenden Beigeschmack. Zuerst stellte das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe im Jahre 1950 eine Dokumentation seiner Bestände aus dieser Epoche aus. 1952 zeigte das Züricher Kunstgewerbemuseum die Ausstellung „Um 1900, Art Nouveau und Jugendstil“. Im Winter des gleichen Jahres brachte das Londoner Victoria und Albert Museum unter dem Titel „Victorian and Edwardian Decorative Arts“ den schottischen Beitrag der Glasgow School und den englischen des modern style. 1954 organisierte das Nationalmuseum in Stockholm die Ausstellung „Jugend“. 1955 folgte im Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main die Ausstellung „Jugendstil“, 1956 arrangierte Chicago eine Ausstellung über „Louis Sullivan“. 1957 widmete das Museum of Modern Art in New York A. Gaudi, dem Vertreter des spanischen „stile modernista“ eine Gedenkausstellung, 1958 fanden gleich drei Ausstellungen statt: 1. in New York „Louis C. Tiffany“, 2. in München im Haus der Kunst „Aufbruch zur modernen Kunst“, 3. im Züricher Kunstgewerbemuseum „Henry van de Velde“. 1960 folgten weitere Dokumentationen zum Jugendstil (Art Nouveau) im Gemeentemuseum Den Haag und im Museum of Modern Art in New York. Im Winter 1960/61 brachte das Musée National d'art moderne in Paris „Les Sources du XXe siècle — Les Arts en Europe du 1884 à 1914“. 1962 machte das Hessische Landesmuseum Darmstadt das interessierte Publikum erstmals mit der Sammlung K. J. Citroen/Amsterdam, die inzwischen den eigenen Beständen einverleibt

werden konnte, bekannt. 1963/64 konnte man im Düsseldorfer Kunstmuseum exquisite Stücke des Jugendstils aus der Glassammlung Hertrich bewundern. 1964 vermittelte das Nordiska Museet in Stockholm in der Ausstellung „Svenks Jugend“ einen guten Überblick über die skandinavische Variante dieser Stilbewegung. Im gleichen Jahr liefen in München und in Wien die Ausstellungen „Secession, Europäische Kunst um die Jahrhundertwende“ und „Wien um 1900“. 1965 stellte das Hessische Landesmuseum in Darmstadt eine Auswahl seiner erweiterten Sammlung unter dem Titel „Kunsth Handwerk um 1900 – Jugendstil, art nouveau, modern style, nouvelle kunst“ in neuen Räumen vor und schließlich lieferte 1965 die Kunsthalle Bremen noch einen Beitrag „Druckgrafik, Handzeichnungen, Aquarelle, Plakate, Illustrationen, Buchkunst um 1900“. „Kunst in Wien um 1900“ heißt eine Ausstellung, mit der das Landesmuseum in Darmstadt die Reihe seiner Jugendstilausstellungen im Sommer 1966 fortsetzt.

Wir haben diese chronologische Übersicht über die wichtigsten neueren Ausstellungen zum Jugendstil gemacht, weil an Hand der ständig umfangreicher und im einzelnen immer differenzierter werdenden Dokumentation sich das zunehmende Interesse unserer Zeit an Werken aus dieser Epoche am besten ablesen läßt. Durch die wachsende Materialkenntnis einerseits und die zunehmende kritische Detailforschung andererseits wird deutlich, daß der Begriff Jugendstil am ehesten innerhalb der angewandten Künste seine Berechtigung hat; Architektur, Skulptur, Malerei, Dichtung und Musik – so erstaunliche Leistungen u. a. auch auf diesen Gebieten entstanden sind – bleiben dagegen mehr „zufällige Seitentriebe“ (J. Hermand, 2. Forschungsbericht, Teil III). Im übrigen ist die systematische Erforschung der Jugendstilkunst ein Anliegen der Thyssenstiftung geworden.

Nach dieser knappen Überschau wollen wir nach Nancy zurückkehren. Ähnlich den Bemühungen anderer europäischer Städte, die zur Zeit der Jugendstilbewegung ebenfalls schon bedeutende künstlerische Zentren bildeten und heute ihre Sammlungen weiter ausbauen und wissenschaftlich bearbeiten, hat die Stadt Nancy ihre Bestände systematisch erweitert, um das Wirken der berühmten „Ecole de Nancy“ durch ausgewählte Objekte nun in größerem Umfange dokumentieren zu können. Den entsprechenden Rahmen fanden die Bestände nun in dem zeitgenössischen Haus von J. B. E. Corbin in der rue du Sergent Blandan Nr. 36-38, das von der Stadt Nancy zu diesem Zweck erworben werden konnte.

Das Musée de l'Ecole de Nancy

a) Entstehung:

Seit dem Herbst 1964 gibt es nun in Nancy – neben dem Musée historique Lorrain und der Galerie des Beaux Arts – ein drittes, das Jugendstilmuseum. Zunächst waren – in bescheidenem Umfang zwar – einige Objekte aus der Epoche des Art Nouveau, teils aus Ankäufen, teils aus Schenkungen in den Besitz der Stadt gelangt und als section d'art décoratif im Jahre 1894 der Gemäldesammlung angegliedert worden. Entscheidend für diese Sammlung und die spätere Gründung eines eigenen Museums wurde die Schenkung J. B. E. Corbins, die damals Dreiviertel der Bestände ausmachte. Das ehemalige Musée Corbin umfaßte im wesentlichen vier Ensembles⁷⁾: Einen Salon, ein Schlafzimmer, einen Arbeitsraum und ein Esszimmer. Statt des alten, etwas düster wirkenden Schlafzimmers nach einem Entwurf von E.

Vallin, mit Schnitzereien von A. Vallin, ist heute ein Schlafzimmer von E. Gallé ausgestellt. Aus der Sammlung H. Hirsch, aus der dieses Schlafzimmer stammt, konnten 1955 noch achtzehn interessante Gallévasen den eigenen Beständen zugeführt werden. 1963 gelangten noch mehr als sechzig Gallévasen, Bücher, Zeichnungen, Bilder und andere objets d'art durch Mme. Jacques Corbin an das Museum, nachdem schon vorher Mme. P. Perdrizet-Gallé Porträtbilder, Zeichnungen und Möbel ihres Vaters geschenkt hatte. Weiterhin vermachte Ch. Brunot dem Museum Möbel, die für seinen Vater Ferd. Brunot, dem berühmten französischen Sprachforscher, in Nancy entworfen worden waren. Schließlich ist als vorläufig letzte Bereicherung der keramischen Kostbarkeiten eine erst kürzlich durch Louis Sautier erfolgte Schenkung eines Kaffeeservices aus feiner Fayence aus der Frühzeit E. Gallés besonders erwähnenswert.

b) Rundgang durch das Musée de l'Ecole de Nancy:

Abb. 1-6

Im Erdgeschoß der Villa Corbin sowie in dem das Haus umgebenden Park mit seinem Aquarium in typischer Jugendstil-Bauweise (Abb. 1), seinen Brunnen, Vasen, Toren aus Schmiedeeisen und Holz, ist vorerst nur eine Auslese der Sammlungen zu sehen, doch soll nach und nach die ganze Collection zugänglich gemacht und wissenschaftlich bearbeitet werden. Im Entrée und in der geräumigen Diele fallen dem Besucher gleich die leuchtenden Farbfenster aus dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts von Jacques Gruber auf. Vom Flur aus betritt man zuerst den Salon, dem ein wuchtiger, von V. Prouvé und L. Majorelle 1905 geschaffener Flügel den Hauptakzent verleiht⁸⁾. Durch die malerisch wirkenden Seitenflächen mit Seerosen und Lilien-Intarsien und die nach innen zusammengezogenen Beine des Flügels, die nicht wie bisher an den Kasten angeschraubt, sondern von der Mittelachse her mit Schwung nach oben ausgreifen und im Ornament mit dem Kasten verwachsen, wurde die Massigkeit des Möbels aufzulockern versucht und eine neue Modellierung gefunden. Auf dem Flügel stehen zur Zeit ein Spiegel von Barbier mit asymmetrisch geschweiftem blütenverzieren Silberrahmen, mehrere Vasen und eine Lampe von Gallé bzw. Daum sowie eine weibliche Figur von A. Finot. In den geschweift verlaufenden Vitrinen sind Schmuckstücke von Victor Guillaume und zarte Gläser von Daum ausgestellt. Erstaunlich streng und zweckmäßig geformt wirken in diesem Raum einige helle Sessel von L. Majorelle, im Gegensatz zu anderen Jugendstil-Stühlen, bei denen strukturelle und funktionelle Gestaltungsprinzipien häufig zugunsten dekorativer Entwürfe vernachlässigt werden und auf die Morgensterns Verse eines Ästheten aus den Galgenliedern⁹⁾ verfaßt zu sein scheinen:

„Wenn ich sitze, will ich nicht
sitzen wie mein Sitz-Fleisch möchte,
sondern wie mein Sitz-Geist sich,
säße er, den Stuhl sich flöchte.
Der jedoch bedarf nicht viel,
schätzt am Stuhl allein den Stil,
überläßt den Zweck des Möbels
ohne Grimm der Gier des Pöbels.“

In dem sich an den Salon anschließenden, etwas massiv wirkenden Esszimmer nach einem Entwurf von E. Vallin (1904), bilden neben Keramiken aus der Manufaktur Daum und A. Vallins sowie Figurengruppen von Mitt-

mann einige frühe Fayencen von Emile Gallé eine besondere Rarität. Wie die chinesischen Salons in Eckräumen barocker Schlösser wirkt im Hause Corbin das kleine Eckzimmer ostasiatisch zierlich. Diesen Eindruck hat man vor allem von den hier aufgestellten, zerbrechlichen asymmetrischen und intarsienreichen Gallémöbeln, schillernden Vasen und fluoriszierenden Lampen. Es erstaunt nicht allzusehr, zu erfahren, daß diese Möbel, die „organisch gewachsen“ erscheinen sollen – wenngleich sie Vorbilder aus dem Dix-huitième nicht verleugnen können – zum Teil aus Gips vorgeformt wurden. Auf den Gallé-Salon folgt ein Arbeitszimmer mit einem zierlich geschwungenen Schreibtisch, einem Schränkchen, Vitrinen und Stühlen von L. Majorelle. Im Fond der spiegelverkleideten Diele, an einer sehr bewegt und monumental geformten Buchstütze mit darüber schwebendem Adler von V. Prouvé vorbei, gelangt man in den Gartentrakt des Anwesens (Abb. 2). Hier findet sich eine der erstaunlichsten Möbelschöpfungen E. Gallés, das Bett mit dem Titel „Aube et Crépuscule“. Dies, für den Magistratsrat H. Hirsch entworfene – erst 1960 von der jetzigen Conservatorin Th. Charpentier für das Musée de l'Ecole de Nancy erworbene – seltene Möbel zeigt an der erhöhten Rückwand über einer schlafenden Landschaft das Bild der hereindämmenden Nacht mit weit ausgebreiteten Schwingen aus farbigen Hölzern und verstreuten schillernden Perlmutterplittern. Am Fußende schieben sich schmetterlingsgleich um einen großen tropfenförmig geschliffenen hellen Bergkristall gefaltete Flügel zusammen. Seitlich des Bettes, auf einem geschwungenen Holzständer, findet sich die Bronzeplastik „La Nuit“ von V. Prouvé. Unter dem zurückgebeugten, von langem offenen Haar umspielten Gesicht der Nacht haben Gruppen von Schlafenden, Liebenden, Stöhnenden, Jugendlichen und alternden kranken Menschen Zuflucht gesucht.

Außer den in zwei Vitrinen ausgestellten kostbarsten Unicagläsern von Emile Gallé und einem großen, dem Bett gegenüber hängenden Spiegel, ist hier noch ein Gemälde von Victor Prouvé aus dem Jahre 1892 bemerkenswert (Abb. 3). Es zeigt E. Gallé beim Entwerfen und Bemalen von Gläsern. An einem Tisch sitzend, hält der Künstler in der rechten Hand einen Pinsel und in der linken eine Vase, auf die er blickt. Vor ihm stehen fünf geformte, unterschiedlich hohe Vasen mit eingestreuten Blüten. Auf dem Tisch liegen außerdem verstreute Blumenranken. Die Farbigkeit des Gemäldes in zarten Blau-Tönen, rosé, lila, grünlich schimmernd und opalisierend, entspricht ganz den poetischen Valeurs der von Gallé geschaffenen Gläser. Emile Gallé erinnert hier in seiner Erscheinung an R. M. Rilke und es ist die symbolistische, schwebende Poesie der Rilke- und Mallarmé-Epoche, die dem Gemälde Prouvés seinen besonderen Reiz verleiht.

Als weiterer Höhepunkt darf im vorläufig letzten, zur Besichtigung freigegebenen Raum des Museums der große „Salle à manger“ von Eugène Vallin angesprochen werden, der 1960 in Paris auf der Exposition „Les Sources du XXe siècle“ zum ersten Mal ausgestellt war. In diesem Raum tritt das Bestreben der in der Epoche des Art Nouveau Schaffenden nach einer „künstlerisch gestalteten Wohneinheit“ klar zutage. Alle Einzelelemente wirken wie aus einem Guß plastisch geformt. Die in die Wandverkleidung eingelassene Uhr, die geschwungenen Türen, der aufwendige, mit figürlichem Dekor überzogene Kaminaufbau, das breit ausladende Buffet, die Fenster mit den im Zeitgeschmack gestickten Vorhängen, all das geht nahtlos ineinander über. Die bemalte Ledertapete an den Wänden findet ihre

Fortsetzung am Plafond. Vom Boden aufsteigende Leitlinien scheinen über die Decke weg in die ausgefallen geformte Lampe über dem Eßtisch einzumünden und wieder auszustrahlen.

Zwischen diesem Eßzimmer und dem Gallé-Schlafrum führt eine breite bildergesäumte Treppe in das erste Obergeschoß, das bis jetzt noch nicht dem Publikum zugänglich gemacht werden konnte, auf das man jedoch ebenfalls gespannt sein darf.

In der zum Musée Corbin gehörenden – wenn auch leider in ihren ursprünglichen Ausmaßen stark beschnittenen – Gartenanlage steht ein besonders originell gestalteter Rundbau mit einem Glasdach, das Aquarium (Abb. 1). Vor den geschwungenen Fenstern wurden auf einzelnen Sockeln die Büsten der führenden Mitglieder der „Ecole de Nancy“ aufgestellt. Im Garten verstreut finden sich überall große Jugendstil-Vasen, einige mit Geranienstauden, andere mit figürlichen Szenen (Abb. 4), die ohne Blumenschmuck bereits aufwendig genug erscheinen. Besonders kunstvoll ausgeführt ist ein dunkles schmiedeeisernes Tor, das als Motiv die Wappenblume der Stadt Nancy, die Distel, trägt (Abb. 5). Von zwei hohen, auf Sockel gehobenen Vasen gesäumt, steht am Ende des Gartens auch die große dunkle Holztür, die Gallé für sein Atelier geschaffen hatte. Mit Kastanienblättern verziert, trägt sie als Inschrift die Worte Baudelaires „Ma racine est au fond des bois . . .“ (Meine Wurzeln liegen im Grunde des Waldes, am Rande der Quellen im Moos“) (Abb. 6). Da E. Gallé in Nancy selbst einen großen Garten besaß, darin Studien trieb und wissenschaftliche Abhandlungen über Gartenkultur verfaßte, erscheint eine Versetzung seiner Ateliertür in den Museumsgarten nicht als „museal isoliert“.

Emile Gallé und die Ecole de Nancy:

„Es war nicht Paris, wo der eigenständigste französische Art Nouveau wurzelte, sondern Nancy ¹⁰⁾“. Und in Nancy war es wiederum nur in zweiter Linie die „Ecole de Nancy“, primär war es die einzigartige Persönlichkeit E. Gallés, durch die der „style de Nancy“ geprägt wurde und die eine Schar gleichgesinnter Künstler und Kunsthandwerker um sich sammelte oder anregte.

E. Gallé begann mit dem Studium der Philosophie und Botanik. Er unternahm Reisen nach England und Paris und gründete nach einer Lehrzeit in den lothringischen Glashütten von Meisenthal (1866) und St-Clément (1870) zusammen mit seinem Vater Charles Reinemer-Gallé 1874 in Nancy, in der Avenue de la Garenne, ein eigenes Atelier. Von orientalischen, persischen und japanischen Gläsern angeregt, gelangen ihm bald einmalige Schöpfungen aus Glas, in eigener Form und Farbigkeit. Von besonderer Schönheit zeugt der Pflanzen- und Blütendekor seiner Gläser und Möbel. Man spürt den botanisch gebildeten Beobachter und bewundert den Variationsreichtum der Motive an Ranken, Blattformen, Blüten und Früchten.

Nach der Art der jeweils angewandten Technik können wir bei E. Gallé vier Schaffensperioden unterscheiden. In der ersten Phase finden wir den Glasschnitt, bei dem die Motive aus verschiedenfarbigen übereinanderliegenden Schichten herausgeschliffen werden. In der zweiten begegnen wir hauptsächlich „Intarsiengläser“, Überfanggläser, die durch Einlegen von Perlmutter, Metallscheiben und anderen farbigen Materialien eigenartige Wirkungen erzielen. In der dritten Periode wurde bei zunehmender Produktion und

steigender Nachfrage bei mehrfarbigen Gläsern ein dem Glasschnitt ähnlicher Effekt durch Säureätzung (statt in dem umständlicheren Verfahren mit Gravierstäbchen) erzielt. Interessante Zwischenformen bilden ferner die durchsichtigen, meist grünlichen Glasvasen mit Emaillebehandlung. Als Schmuck findet sich hier sehr häufig „ein Streumuster, das im Gegensatz zur Schleif- und Ätztechnik nicht die Gefäßform steigert (S. Wichmann ¹¹)“.

Hand in Hand mit den technischen Neuerungen gingen dabei die Formgestaltungen — oft selbst vegetabil, z. B. bei Vasen in Orchideenform —, die neuartigen Farbeffekte und die Entwürfe des pflanzlichen Dekors. Wenn auch ein intensives Naturstudium voraussetzend, so sind doch für E. Gallé die Formen und Farben seiner Schöpfungen weitgehend symbolische Zeichen. „Les symboles sont pointes où se concrètent les idées“ formulierte er es selbst in seiner Rede zur Aufnahme in die Académie de Stanislas ¹²). In einer in Gallés Besitz befindlichen Baudelaire-Ausgabe sind die Sätze „Le beau est toujours bizarre“ und „Ma racine est au fond des bois“ unterstrichen ¹³). In den Jahren zwischen 1884 bis 1904 finden sich auf seinen Vasen häufig Zitate wie z. B. auf einer kleinen Vase der Ausspruch Baudelaires: „La mer, la vaste mer console nos labeurs ¹⁴)“.

Abb. 7–14

Neben seinen Gläsern schuf E. Gallé — wie uns schon bei unserem Museumsrundgang auffiel — auch noch kunstvolle, intarsienreiche Möbel. Seine Arbeitsweise und Eigenart mögen hier wenigstens einige, bisher noch unveröffentlichte, Stücke anschaulich machen, die wir aus dem Gebiet der Keramik, der Gläser und der Möbel ausgewählt haben: ein Tintenfaß, eine Schale, zwei Glasvasen, eine Lampe und ein Tisch.

Wie oben erwähnt, machte der junge Gallé auch Entwürfe für die Manufaktur seines Vaters in St-Clément. Oft ist es jedoch gerade bei diesen frühen Fayencen von St-Clément nicht eindeutig zu klären, welche Stücke vom Vater, welche vom Sohn entworfen wurden. Das Tintenfaß (Abb. 7) ist mit E. Gallé und dem Lothringerkreuz signiert. Es ist ähnlich den in den Vitrinen des Vallin'schen Eßzimmers ausgestellten frühen Fayencen Gallés im décor bleu gehalten. Vier unterschiedlich große Schnecken tragen als Füße eine längliche Platte, auf der rechts außen ein Behälter für Tinte angebracht ist. Auf den Grund der Schale malte Gallé eine zarte blaue Meereslandschaft, die Erinnerungen an Delfter Kacheln wachruft. Sie wird von Rocailles und sich überschlagenden Wellensäumen gerahmt. Bei dem Motiv des Tintenfassess sind die Schnecken, das Meer, die asymmetrisch verfließende Gestaltung als verbindende Symbole zu verstehen. Noch erkennt man den Zusammenhang mit der Formenwelt des ausklingenden Neorokoko. Es beginnt aber schon der bezeichnende Symbolismus und die eigenwillige Handschrift des frühen Jugendstils.

Seine Liebe zum wässrigen Element verraten auch zwei frühe — wie das Tintenfaß mit E. Gallé signierte — Schalen in lothringischem Privatbesitz (Abb. 8). In Anlehnung an die große flache Muschel geformt, wurde das Innere der Schalen mit einer niederländisch anmutenden Uferlandschaft mit Windmühlen und Fischern in zartem Türkis, Rosé und Bleu bemalt. Über die Landschaft legt sich in großem Schwung der Stengel einer Wasserpflanze. Aus der Fülle seiner Gläser wählen wir eine 20 cm hohe gebauchte Vase aus, die in besonders strahlender kühler Farbigkeit in Glasschnitt auf gelbem, am Rand orange-schimmernden Grund hellblaue bis violett getönte

Anemonenblüten mit grünen Blättern zeigt (Abb. 9). Das je nach dem Lichteinfall ständig wechselnde lebhaftes Farbenspiel und die präzise Ausführung der Pflanzen sprechen für eine eigenhändige Arbeit Gallés (Abb. 10). Nach Signatur und Form ist sie in die neunziger Jahre zu datieren.

Aus der frühen Schaffensperiode Gallés stammt noch eine 55 cm hohe Vase aus hellem Eisglas („clairs de lune“) mit der Signatur E. Gallé in japanisierender Manier (Abb. 11). Der Fuß des Gefäßes ist mit einzelnen Goldringen überzogen, den Dekor bilden einzelne große Sonnenblumen, die in dunkelroten, gelben und grünlichen Emaillefarben gemalt sind.

Den Unterschied zwischen eigenhändigen Galléarbeiten und Erzeugnissen seines Ateliers, den sog. Gallé industriels, soll hier eine gläserne Lampe veranschaulichen (Abb. 12). In der vasenartigen Anlage mit hohem schlanken Fuß und aufgesetztem Dreieckshelm aus verschiedenen farbigen rötlichen Pasten zeigt sie als Blumenschmuck am Fuß „tränennde Herzen“; der Schirm ist mit japanisierenden stilisierten blühenden Zweigen, auf denen ein Vogel sitzt, verziert. Die Zeichnung der Blüten wirkt gegenüber der „Vase aux tournesols“ (Abb. 11) steifer und schematischer ausgeführt. — Von den Möbelentwürfen E. Gallés sei hier ein 75 cm hoher Tisch mit 85 cm weit ausladender intarsienreicher Deckplatte vorgestellt, da die kunstvollen Einlegearbeiten als besondere Eigenart des Nancyer Jugendstils gelten. Sie bekunden abermals den inneren Zusammenhang zwischen dem style Gallé und der Dekorationskunst des 18. Jahrhunderts, die in Nancy ihre eigene Blütezeit und Tradition besitzt. Der hier vorgestellte Tisch befindet sich in einer lothringischen Privatsammlung. Drei schlanke, von unten kurvig aufsteigende Beine tragen zwei ovale Platten mit ausgekürvten Rändern (Abb. 13). Die blumenverzierte Deckplatte ist als kostbares Schaubild gestaltet (Abb. 14). In den aus hellen und dunklen Hölzern zusammengesetzten und schattierten Grund sind in lockerer Anordnung Chrysanthemenzweige eingestreut: knospende Blüten neben halbgeöffneten dunklen und voll aufgeblühten hellen sind hier in verschiedenen farbigen Hölzern in den zartesten Abstufungen verlegt. Diese Art von Einlegearbeiten — allerdings in anderem und kräftigerem Dekor — wurde in Nancy auch von Eugène Vallin und Louis Majorelle gepflegt, worauf wir in einem zweiten Bericht über den lothringischen Jugendstil näher eingehen wollen.

Die „Ecole de Nancy“:

Am 13. Februar 1901 wurde die „Ecole de Nancy, alliance provinciales industries d'art“ gegründet, eine Vereinigung der führenden, in Nancy schaffenden Künstler mit eigenen Atelierschulen. Den Vorsitz übernahm E. Gallé. Nach seinem Tode führte sein Mitarbeiter V. Prouvé die Vereinigung.

Das Ansehen der Schule von Nancy macht nach mehreren erfolgreichen Ausstellungen schon die Liste der Künstler deutlich, die auf der Exposition des décorateurs lorrains im Pavillon de Marsan 1903 in Paris vertreten waren: L. Majorelle, E. Vallin und C. Gauthier (Kunsttischler), E. Lombard (Maler und Lederfachmann), die Gebr. Daum, Keller und Guérin (Keramiker), V. Prouvé (Maler, Graveur, Ziseleur und Bildhauer), A. Vallin, E. Wittmann und M. Carl (Bildhauer), E. Bussière (Bildhauer und Keramiker), J. Gruber (Glasmaler), Ch. Fridrich, C. Martin und L. Hestaux (Dekorateur), Ch. Peccatte (Maler und Dekorateur), E. und A. André (Maler, Möbelentwerfer und Architekten), Musnier (Architekt).

Unter den übrigen, seinerzeit ebenfalls im „Style de Nancy“ Schaffenden, seien hier noch einige der wichtigsten Künstler genannt, die sich in der großen lothringischen Produktion einen Namen machen konnten: die Bildhauer A. Finot, F. Bernard, J. L. Bustin, J. Ferez, E. Surmély, die Maler E. Friant, P. Claudin, A. M. Colle, H. Baudot, A. Kind, H. Marchal, Ch. de Meixmoron, H. Royer, die Dekorateure E. Bajant, M. Deville, J. Elbel, M. Gentile, L. Guiguot, P. Beix, die Tischler M. Schwartz, L. Neiss, G. Léa, die Keramiker Gebr. Mougin, Gebr. Muller, P. Nicolas, Delattre, Wagner, A. Cytère, die Juweliere Kauffer, S. Ronga, der Kunstschmied H. Morot, der Buchbinder H. Hurault, die Stickerin L. Thirion, die Stukkateure Gebr. Cayotte und die Photgraveure Farnier und Chauvette.

Nachdem wir uns bisher mit dem Hauptgebiet des Art Nouveau, dem Kunstgewerbe, beschäftigt haben, möchten wir noch einen Blick auf die zeitgenössische Architektur in Nancy werfen, die von dem Wirken der „Ecole de Nancy“ nicht unbeeinflusst geblieben ist.

Abb. 15–20 *Wohn- und Geschäftshäuser des Art Nouveau in Nancy:*

Es nimmt nicht wunder, daß der Aufschwung des Jugendstilkunstgewerbes in Nancy auch starke Wirkungen auf die Architektur der Epoche um 1900 ausübte. Nancy bietet dafür heute noch eine Fülle von Beispielen. Eine systematische Bearbeitung der Architektur des Art Nouveau in Nancy ist noch nicht in Angriff genommen worden. So kann auch hier nur als Hinweis eine sehr begrenzte und mehr zufällige Auswahl vorgestellt werden. Wir beginnen mit zwei Häusern, die E. André 1902 und 1904 in der Avenue Foch errichtete (Abb. 15). An dem größeren Hause (Nr. 69) erkennen wir eine ziemlich streng symmetrische Gestaltung der Fassade. Die Hausteingliederung ist durch Balkone, kurvigen Fensterausschnitt und durch eine Bogengalerie im dritten Obergeschoß belebt. Die Symmetrie wird nur durch das Hauptportal durchbrochen, das an der rechten Seitenachse sitzt. Die drei Balkone und die Bogengalerie des Obergeschosses werden von massiven Konsolen getragen, die aus der Fassadenfläche kurvig verschleifend heranwachsen. Ein zusätzliches Gestaltungsmoment bedeuten die hölzernen Fenstersprossen in kurvigen Formen. Einige erinnern an das Symbol der Lebensrune. Das später errichtete schmalere Nachbarhaus (Nr. 71) zeigt das Bemühen des Architekten, einige Motive des älteren Gebäudes zugunsten der Einheit der Straßenwand weiterzuführen. Vor allem die auf Konsolen sitzende Bogengalerie wird hier zwischen flankierenden Erkern fortgesetzt. Es fällt auf, daß dieser spätere Bau die strenge Symmetrie aufgibt (die Erker sind verschieden hoch, und nur der eine schließt mit steilem Giebel) und einen größeren Reichtum an dekorativen Elementen aufweist. Die Fassade wird so stärker als organisches Gebilde aufgefaßt, wofür z. B. das Hindurchwachsen von Formen bezeichnend ist, die in der Mittelachse die Fenster des ersten und zweiten Stockwerks verbinden.

Ähnlich sind die Details an der Fassade der Villa an der Ecke Cours Léopold/ Avenue Charles V (Abb. 16). Auch hier die aufstrebend wachsenden vegetabilischen Formen, die die Balkone im linken Fassadenteil verbinden und den über ihnen aufgemauerten Gaubenrahmen bestimmen. Seine steil aufragende Bekrönung ist vegetabilisch gedeutet. Stengel tragen Blätter, die eine Art Kreuzblume hoch über den Dachfirst aufragen lassen. Man spürt, wie hier Gotizismen anklingen, die sich auch in den spitzbogigen Umrissen

der Nachbargauben und in manchen anderen Details finden. Die Eisengitter der Balkone zeigen eine eigenwillige Zeichnung. Das barocke Nancy besitzt dafür einen großen Modellreichtum, der im Jugendstil völlig umgeprägt wieder aufzuleben scheint.

Einfallsreich sind die Fensterrahmen, Balkone und Eisengitter am Haus Esplanade Nr. 41 (Abb. 17). Hier wechseln die Balkonbrüstungen zwischen massivem Beton und grazilen Eisengittern.

Die ganze Fassade im Sinne des Barock als plastisches Gebilde aufzufassen, läßt sich an dem ziemlich schmalen Haus rue Stanislas Nr. 83 erkennen (Abb. 18). Zwischen schmalen Mauerstreifen wachsen die dreigliedrigen flankierenden Fensterachsen als sich vorwölbende dreistöckige Gebilde auf, die durch abwechslungsreiche Detailformen eine im Erdgeschoß angelegte grundsätzliche Parallelität zur asymmetrischen Variation umdeuten.

Wie H.-G. Sperlich¹⁵⁾ feststellt, ist „der Jugendstil die Zeit der ersten wirklich gestalteten Schaufenster“. Auch dafür bietet Nancy viele Beispiele. Wir greifen nur zwei heraus. An der Ecke der rue Benit/rue St-Jean (Nr. 52), also in der Hauptgeschäftsstraße der Stadt, befindet sich die Sämereihandlung von André Job, eine bemerkenswerte Konstruktion aus Eisen und Glas (Abb. 19). An der abgeschrägten Ecke liegt die Ladentür mit vorgezogenem dreiviertelkreisförmigem Schutzdach aus Eisenstäben und Glastafeln und darüber wächst ein eiserner Balkon auf mit gitterdurchbrochenen Flächen. Alle Motive sind vegetabilisch. Ranken und Blüten nehmen Bezug auf den Zweck des Geschäftshauses. Nicht nur das untere Geschoß mit seinen drei großen Schaufenstern, vor denen bizarre Jugendstilgitter montiert sind, sondern auch das erste Obergeschoß zeigt eine ganz in Glas aufgelöste Front. Dünne Eisensprossen gliedern beide Fassadenteile in schmale Bahnen. Noch kühner ist die Gestaltung der Ladenfassade, z. Z. „Au Printemps“, in der rue Raugraff (Abb. 20). Die vier Achsen des Erdgeschosses mit zwei Schaufenstern und zwei Türen (Ladentür und Hauseingang) werden im darüberliegenden Feld in zwei Achsen zusammengefaßt. Dies geschieht durch zwei schwungvolle Rahmen einer fast herzförmigen Gestalt. Diese und die zarten Zwischenglieder sind in flüssiger, vegetabilischer Organik strukturiert.

Noch manches originelle Beispiel an Jugendstilfassaden von Wohn- und Geschäftshäusern in Nancy ließe sich anführen, doch fehlt es hier eigentlich an gestalterischen Großleistungen auf dem Gebiet der Architektur, wie sie etwa Wien (Ausstellungsgebäude der Secession), München (Haus Elvira), Darmstadt (Künstlerkolonie), Brüssel (Haus Stoclet), Barcelona (die Bauten A. Gaudis) aufweisen. Selbst ein so vorbildlicher Villenbau wie der des Hauses Obenauer von P. Behrens in Saarbrücken¹⁶⁾ scheint in Nancy nicht entstanden zu sein. Die mehr kunstgewerblich-dekorative Note des „Art nouveau nancein“ läßt sich daran deutlich ablesen. Doch bietet Nancy noch immer für dekorative Motive an Straßenfassaden und in Raumausstattungen eine Fülle von Beispielen. Das Zusammenwirken von Kunsttischlern, Kunstschmiedern, Glas- und Wandmalern mit den Architekten bringt die besondere Note der kunstgewerblichen Durchdringung aller Lebensbereiche – eine Forderung der Theorien des Jugendstils – sinnfällig zum Ausdruck.

(Alle Fotos – außer Nr. 3, 9, 10 – stammen von Harald Bockmann, Nr. 3 aus: Le Pays Lorrain, Nancy 1936; Nr. 9 u. 10 Foto H. D. Hofmann.)

Anmerkungen:

- 1) Jürgen Wißmann: Europäischer Jugendstil. Zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, 16. 5. bis 15. 8. 1965. In: Kunstchronik, 18. Jahr, Dez. 1965, Heft 12, p. 326 (Zitat v. J. Hermand).
- 2) Henry van de Velde – um nur einen führenden Künstler herauszugreifen – begann als Maler (Paris), wandte sich dann dem Kunstgewerbe zu (Weimar), entwarf zu gleicher Zeit bald berühmt gewordene Innendekorationen (Berlin), entwickelte einen neuen Ornamentstil, machte als Architekt von sich reden (Uccle bei Brüssel, Weimar etc.) und verfaßte außerdem „Kunstgewerbliche Laienpredigten.“
- 3) F. Kramlinger: Anordnung und Arrangement der einzelnen Wohnräume – Der Salon. Auszug in: Kunst für Alle, 8. Jahrgang 1893, Heft 7, p. 111.
- 4) Maurice Rheims: „l'Objet 1900“, Paris 1964 und „Kunst um 1900“, Wien-München 1965.
- 5) Jost Hermand: Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918–1962. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Lit.-Wissenschaft und Geistesgeschichte, 36. Jahrgang, Bd. XXXVIII, Stuttgart 1964, Heft 1, p. 70–110 und Heft 2, p. 273–315; p. 76.
- 6) Der Name Jugendstil kam kurz vor 1900 auf, im Zusammenhang mit der seit 1896 in München erscheinenden Zeitschrift „Jugend“.
- 7) Abgebildet und beschrieben in Le Pays Lorrain, 28e année, Nouv. Série, Vol. V, Nancy 1936, p. 70–84.
- 8) Die hier genannten Objekte – mit Ausnahme von Gallé-Werken – durften zum großen Teil mit der freundlichen Genehmigung der Conservatorin des Musée de l'école de Nancy, Mlle Th. Charpentier, zu Studienzwecken fotografisch aufgenommen werden; die Vf. mußte sich jedoch verpflichten, von einer Veröffentlichung der Aufnahmen Abstand zu nehmen. (Die Fotografien befinden sich in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität des Saarlandes.)
Ein ähnlicher, von Majorelle um 1900 entworfener Flügel findet sich abgebildet in: Jugendstil, der Weg ins 20. Jahrhundert, hsg. v. H. Selnig, Heidelberg/München 1959, Abb. 56.
- 9) Chr. Morgenstern: Der Ästhet, in: Alle Galgenlieder, Insel-Vlg. Leipzig 1942, p. 252.
- 10) R. Schmutzler: Art Nouveau – Jugendstil. Stuttgart 1962, p. 154.
- 11) S. Wichmann: Ausstellung der Galerie Gebhardt, München. In: Weltkunst 1961, Nr. 8, p. 17 ff.
- 12) Le Pays Lorrain, Nancy 1936, Vol. V, p. 54.
- 13) Th. Charpentier: L'Art de Gallé a-t-il été influencé par Baudelaire? In: Gazette des Beaux Arts 1963, Mai–Juni, p. 370.
- 14) dto. p. 372.
- 15) H. G. Sperlich: Architektur. In: Jugendstil, Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg/München 1959, p. 41.
- 16) Dieter Heinz: Chronik Saarbrücker Bürgerhäuser (7. Folge), Haus Obenauer, Trillerweg 42. In: Saarheimat, 9. Jahrgang, Heft 7/8, Juli/August 1965, p. 223–239 m. Abb.

MITARBEITER

Dr. Hermann Sauter
Direktor der Universitätsbibliothek Mainz

Reinhard Lehnert, Oberstudienrat
6638 Dillingen/Saar, Nordallee 12

Emil Pitz, Stadtoberinspektor
66 Saarbrücken 1, Deutschherrnstraße 35

Dr. Robert Hahn
66 Saarbrücken 1, Am Lulustein 1

Dr. Helga D. Hofmann
Kunstgeschichtliches Institut der Technischen Hochschule München

REDAKTIONSAUSSCHUSS

Prof. Dr. Adolf Blind, ordentl. Professor an der Wirtschafts- und sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Frankfurt

Rudolf Bornschein, Museumsdirektor
Saarbrücken, Mainzer Straße 67

Dr. Wilhelm Dillinger, Leiter des Staatl. Büchereiamtes
Quierschied, Beethovenstraße 3

Edmund Haßdenteufel, Bürgermeister der Stadt Saarbrücken

Dipl.-Ing. Dieter Heinz
Saarbrücken, Spichererbergstraße 73

Kurt Hoppstädter, Eisenbahnamtmann
Fürth i. O.

Dr. Hanns Klein, Stadtarchivrat
Wellesweiler, Bergstraße 29

Prof. Dr. Joachim Kopper, außerplanmäßiger Professor an der Phil. Fakultät der Universität des Saarlandes; ordentl. Professor an der Deutschen Sporthochschule Köln
Saarbrücken, Bayernstraße 12

Dipl.-Ing. Dr. Hans Krajewski, Oberbaudirektor und Beigeordneter der Stadt Saarbrücken
Saarbrücken, Kobenhüttenweg 38

Walter Kremp, Regierungsrat und Leiter der Oberen Naturschutzbehörde,
Landesbeauftragter für Naturschutz und Landschaftspflege i. R.
Ottweiler, Schiffweilerstraße 11

Heinrich Kuhn, Oberstudiendirektor, Leiter des Realgymnasiums Völklingen
Friedrich Margardt, Stadtdirektor und Stadtschulrat i. R.
Saarbrücken, Elisabethenstraße 13

Prof. Dr. Eugen Meyer, em. ordentl. Prof. an der Phil. Fakultät der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Bayernstraße 14

Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, em. ordentl. Prof. an der Phil. Fakultät der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Gaußstraße 74

Prof. Dr. G. Rathjens, ordentl. Prof. an der Phil. Fakultät der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Hellwigstraße 19

Prof. Wilhelm H. Recktenwald, Staatl. Hochschule für Musik
Saarbrücken, Guerickestraße 68

Willi Reinkober, Verwaltungsdirektor
Saarbrücken, Obersteiner Straße 24

Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, ordentl. Prof. für Kunstgeschichte
und Direktor des Kunsthistorischen Instituts der TH München
Saarbrücken, Bayernstraße 12

Prof. Dr. Günther Stark, Intendant a. D.
Rentrish, Dudweilerstraße

Dr. Peter Volkelt, Privatdozent an der Phil. Fakultät und Kustos der Bibliothek
der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Heinrich-Böcking-Straße 23

Peter Zenner, Direktor der Kath. Pädag. Hochschule und Stadtschulrat a. D.
Saarbrücken, Hindenburgstraße 63



Abb. 1 Musée de l'Ecole de Nancy, Aquarium

Abb. 2 Musée de l'Ecole de Nancy, Gartentrakt





Abb. 3 V. Prouvé: Emile Gallé



Abb. 4 Musée de l'Ecole de Nancy, Vase

Abb. 5 Musée de l'Ecole de Nancy, Gartentor





Abb. 6 Musée de l'Ecole de Nancy, Gallés Ateliertür



Abb. 7 Tintenfaß von E. Gallé,
Sammlung H. D. Hofmann



Abb. 8 Schale von E. Gallé,
Lothringische Privatsammlung



Abb. 10 Vase von Gallé



Abb. 9 Vase von Gallé

Sämtliche hier abgebildete Stücke Sammlung H. D. Hofmann

Abb. 11 Vase von Gallé



Abb. 12 Lampe, signiert Gallé,
Schaft von Scherin signiert





Abb. 13
Tisch von Gallé,
Lothringische
Privatsammlung

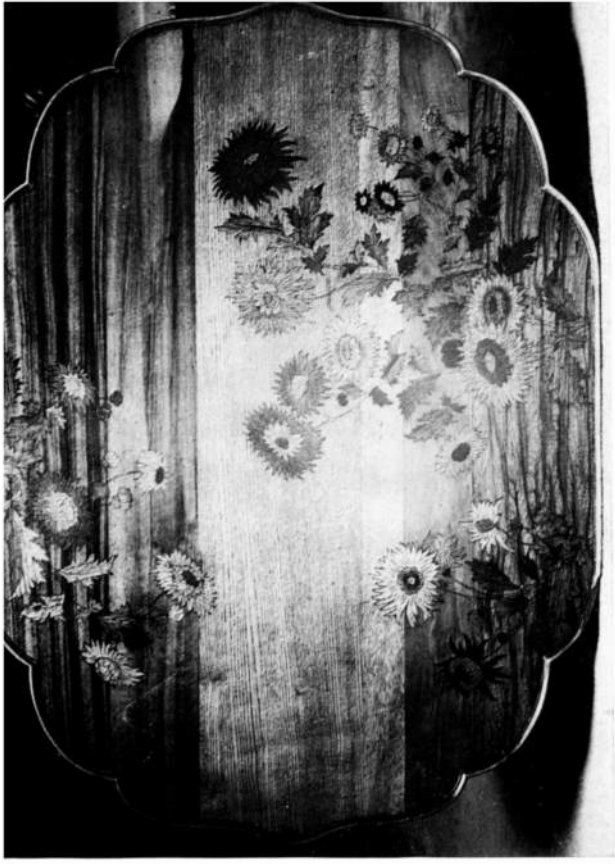


Abb. 14



Abb. 15
Nancy, Avenue Foch 69 u. 71

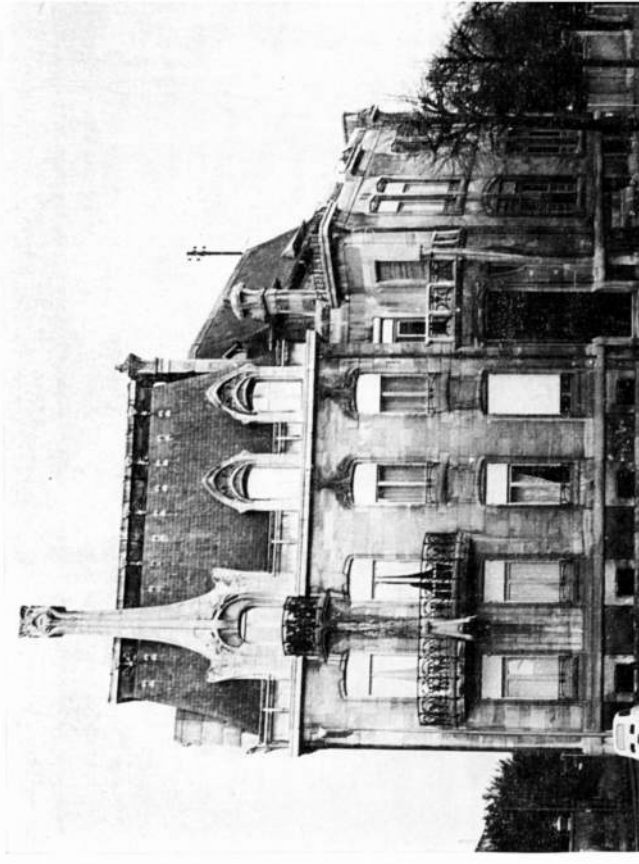


Abb. 16
Nancy, Villa Ecke Louis
Léopold / avenue Charles V.



Abb. 17 (oben links) Nancy, Esplanade 41



Abb. 18 (oben rechts) Nancy, rue Stanislas 83

Abb. 19 (unten links) Nancy, Ecke rue Bénit / rue St. Jean 52

Abb. 20 (unten rechts) Nancy, Haus „au Printemps“, rue Raugraff



