

Wege zur Kunst

Autor(en): **Egger, A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **16 (1915-1916)**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-917268>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

WEGE ZUR KUNST

Die Ausführungen des Herrn Prof. F. Vetter in Bern über die Malereien im Zürcher Universitätsgebäude (*Wissen und Leben* vom 1. Febr. 1916) erheben gewiss keinen Anspruch auf Originalität und es ist deshalb begreiflich, dass die fachmännische Kritik ohne weiteres über sie hinweggeht. Aber gerade dass sie sich in Gedankengängen und Wendungen bewegen, die nachgerade stereotyp geworden sind, macht sie so ungemein charakteristisch. Und nicht weniger charakteristisch für die künstlerische Kultur unserer Tage ist es, dass sie mannigfache Zustimmungen gefunden haben. Deshalb sollen sie doch an dieser Stelle — wenn auch nur von einem Laien — erwidert werden.

Nach seinen Ausführungen ist es eine ernste Sorge, die Herrn Vetter die Feder in die Hand gedrückt hat, die Sorge um Volkskultur und Volkskunst. Er befürchtet eine Entfremdung zwischen der Kunst und dem Volke. Die Kunst soll dem Volke erhalten bleiben. Man liest's nicht ohne Erstaunen. Somit war unser Volk offenbar bis anhin im glücklichen Besitz der Kunst! Deshalb kann denn auch eine Kunst nicht gedeihen, die alles von ihm „bisher für schön gehaltene geflissentlich meidet“. Wenn dem so wäre, ließe sich wohl das Kunstproblem unserer Zeit lösen durch die Besinnung auf das Schönheitsempfinden des Volkes. Aus diesem unversieglichen Born mag die Kunst trinken und sie wird gesunden.

In Wirklichkeit steht es ganz anders um dieses Kapitel: *Kunst und Volk*. Gewiss, es gab eine Zeit, wo die Verbindung zwischen den beiden die denkbar engste war. Das war in Zeiten geistiger, kultureller Homogenität des Volkes. In unsern mittelalterlichen Städten blühte ein Volkstum von geschlossener, durch fremdartige Einflüsse wenig beeinträchtigter Eigenart. Der geistige Besitz war ein ruhiger, gefestigter. Vor allem war es die gleiche Religion, welche die Volksgenossen verband, welche einen Fonds künstlerisch fruchtbarer Vorstellungen vermittelte und welche die Gemüter beherrschte. Wie Volk und Religion bildeten auch Volk und Kunst eine lebendige ursprüngliche Einheit. Der moderne Individualismus hat die Volksreligion zerrissen und an die Stelle der Masse die Persönlichkeit, an die Stelle des Volksglaubens die persönliche Überzeugung und Empfindung gesetzt, freilich damit

vielfach auch eine *Entfremdung* zwischen weiten Schichten des Volkes und der Religion herbeigeführt. Mit der *Kunst* verhält es sich *genau ebenso*.

Nach allen Gesetzen geistiger Differenzierung musste die alte ursprüngliche Volkskunst entschwinden. Erst in der seitherigen Kunstgeschichte entfalteteten sich die größten Künstlerindividualitäten. Aber jener innige Kontakt mit der breiten Masse ist dahin. So wenig wie es heute noch eine einzige Religion für alle Glieder des Volksganzen geben kann, so wenig eine Kunst, deren Verständnis sich allen unmittelbar erschlösse. Gewiss, auch für die Persönlichkeit des Künstlers liegen nach wie vor die starken Wurzeln ihrer Kraft in der Gemeinschaft, im Volke, in der Menschheit. Aber der Schaffende spricht nunmehr seine eigene Sprache, die ganz anders klingen kann als die Vulgärsprache und die nicht ohne weiteres von jedermann verstanden wird. Der Abstand der Persönlichkeiten, der gebenden und der nehmenden, wird immer größer. Dabei kann der Künstler nicht zu uns kommen. Er kann nur seinem *eigenen* Empfinden folgen. Sein Forum liegt allein in seiner Seele. Billigerweise werden wir uns bequemen müssen, zu ihm zu gehen. Unsere Aufgabe wird es sein, aufzulauschen, uns einzustellen auf die neuen Laute, Sinn und Geist in dankbarer Empfänglichkeit aufzuschließen.

Aber diese allgemeine, psychologisch notwendige Entwicklung hat in der Neuzeit und zumal im 19. Jahrhundert durch eine Reihe von besonders, zeitlich bedingten Faktoren, noch eine ganz besonders verhängnisvolle Wendung genommen. Schon die äußere Gestaltung des Lebens war „geeignet, das Kunstverständnis im Volke zu verkümmern. Die wirtschaftlichen Verhältnisse zwangen die Mehrzahl der Menschen, in gemieteten Räumen zu wohnen, in Häusern, in Gassen, in Quartieren, in denen alles ästhetische Empfinden erlahmen musste. In diese Wohnungen mussten Fabrikmöbel gestellt werden — das Kunstgewerbe kapitulierte vor der Industrie. Den Wandschmuck bildeten schlechte Reproduktionen und Öldrucke — da musste auch die Kunst kapitulieren. Aber mehr noch als diese äußere Gestaltung war es der materialistische Geist der Zeit, die Machtgier, der Tanz ums goldene Kalb, die Veräußerlichung des Lebens, welche das naive Kunstempfinden erstickten. So führte denn die Entwicklung dazu, dass für alle künst-

lerischen Fragen das Volk in weitesten größten Teilen schließlich elendiglich auf den Hund gekommen ist.

Deshalb darf und kann die Kunst nicht auf das verwiesen werden, was das Volk „bisher für schön gehalten hat“. Es kann aber auch nicht unsere Sorge sein, die Kunst dem Volke zu *erhalten*, sie muss vielmehr dahin gehen, sie ihm *wiederzugeben*. Aber wie? Ein eitles Beginnen wäre es, das Volk durch die Kunstgeschichte zur Kunst zurückführen zu wollen. Da helfen nun einmal alle die großen Schutzheiligen nicht, nicht Praxiteles und nicht Holbein, nicht Raffael und nicht Dürer. Denn trotz aller Ewigkeitswerte, die in den Werken dieser Meister liegen — auch die Größten sprechen die Sprache ihres Landes, ihres Volkes, ihrer Zeit, ihrer Stunde. Gerade die Kraft des Schöpferischen und Bildnerischen, das lebendige ursprüngliche Empfinden, das sich in der Tat auslöst, muss jede Zeit an sich selbst erleben, oder sie wird es ewig nie erleben. Deshalb kann eine wirkliche Anteilnahme des Volkes und eine künstlerische Gesundung des Volkes nur durch unsere eigene, junge Kunst herbeigeführt werden. Und wer nicht blind ist, erschaut das Wunder. Wir leben schon mitten drin. Man besinnt sich wieder auf seinen eigenen Geschmack und beginnt sich danach wieder wohnlich einzurichten. Schon wandern zahlreiche langweilige schlechte Reproduktionen ins Feuer und an ihre Stelle treten ausgesuchte Erzeugnisse der gegenwärtigen Kunst, über deren „allgemeinen Tiefstand“ man sich so sehr beklagt. Bilder, Steindrucke und Holzschnitte von heute breiten einen Glanz junger Schönheit um sich aus. Schon ist Hodlers *Marignano* ein Kündler neuer Schöpferkraft für alles Volk geworden. Freilich heute will gerade dieses Werk niemand mehr befehden haben. Die meisten haben es „von Anfang an“ schön gefunden — vor Tisch las man's anders! Vor allem beginnt unser Volk wieder in ganzen Scharen in unsere Kunsttempel zu pilgern, in denen bekanntermaßen ja „bereits die neue Kunst herrscht“. Wie ganz anders nehmen sich doch die heutigen Besuchsziffern aus als diejenigen aus der guten alten Zeit vor einigen Dezennien, in welcher sich unsere Schönheitsprediger nicht über die moderne Kunst aufzuregen brauchten.

Wer es also mit der Kunst für das Volk ernst meint, sieht sich vor die Aufgabe und die Pflicht gestellt, *diese junge Ent-*

wicklung nach Kräften zu fördern. Unmöglich aber kann dies dadurch geschehen, dass jeweilen gerade die jüngste Kunst befehdet und den alten Schönheitsgöttern Weihrauch gestreut wird. Gewiss, die *Schönheit* ist der Bereich der Kunst. Aber ebenso gewiss ist, dass unter Berufung auf die Schönheit noch jede neue Kunstrichtung bekämpft worden ist. Im vornherein darf derjenige, der sich über die angeblichen Hässlichkeiten der heutigen Kunst empört und nach der „Schönheit“ ruft, ganz sicher sein, dass dann ein jeder *die* Schönheit einsetzt, die *er* meint, und wär's eine noch so süßliche, hohle, verlogene, unwahre, unlebendige Schönheit. Freiheit, die ich meine! Für die Neubelebung der Kunst im Volke ist damit gar nichts gewonnen. Vielmehr droht diesen Rufem im Streite Gefahr, dass sie sich, ohne es zu wollen, in den Dienst der schwärzesten Kunstreaktion stellen. Genau das ist denn auch mit jenem Proteste der Zürcher Professoren vom 10. Januar 1913 geschehen. Es musste einem in der Seele wehtun, zu sehen, in welche Gesellschaft wir da geraten waren und wer alles sich nun mit Behagen auf uns berief. Wir haben in Zürich manch einen Künstler, den man gerne auch in der neuen Universität anträte, und von dem wir bedauern, dass er nicht auch herangezogen werden konnte. Man kann auch ein Gefühl der Unzufriedenheit in diesem Kreise sehr wohl begreifen. Aber an der ganzen Protestbewegung haben sie alle sich doch nicht beteiligt oder sie haben sich doch sehr rasch wieder von ihr zurückgezogen — aus sehr begreiflichen Gründen. Sie wollten nicht in dem Ding sin. Denn auch sie sind Künstler von heute und es konnte ihnen nicht entgehen, dass hier sich Mächte regen, denen sie nicht Vorschub leisten durften, ohne nicht auch ihr eigenes Werk zu gefährden.

Aber noch weniger darf man glauben, dass die Verweisung auf das Schönheitsideal für die *Entwicklung der Kunst selbst* von irgendwelchem Belang wäre. Im vorneherein gibt es doch der Schönheitsideale unendlich viele. Selbst eine zeitlich und national geschlossene Entwicklungsperiode weist die verschiedensten Schönheitsvorstellungen auf. Die Geschichte der italienischen Renaissance ist die Geschichte von Wandlungen des Schönheitsempfindens dieser Zeit. Bekanntlich gab es auch in ihr eine Periode, welche eine Vorliebe für überschlanke, dünne und eckige Figuren hatte und alle Größe und Schönheit in der Einfachheit und stillen Innerlichkeit

keit suchte. Aber mit der Antike und der Renaissance ist es überhaupt nicht getan. In dem Aufsatz des Herrn Vetter haben noch Holbein und Dürer, Koller und Böcklin Gnade gefunden. Aber wo bleibt die Gotik mit ihren knorrigen, eckigen, in die Länge gezogenen, oft so „hässlichen“ Gestalten? Und wo bleiben die Welten von Rembrandt und von Franz Hals und von Grünewald, Welten voller „Hässlichkeiten“ — „mit gesuchter Vermeidung alles dessen, was gefällt und erfreulich ist“ — und doch Welten von unendlichem Reichtum, von erschütternder Tiefe, von unerhörter „Schönheit“. So hatte jede Zeit und jede Kultur ihr eigenes Schönheitsideal. Aber auch dieses wurde erst mit den Werken selbst geboren. Es steht fertig vor uns — den Epigonen. Die schöpferische Zeit aber hat nicht nach einem Schönheitskanon gearbeitet, sie hat diesen vielmehr immer wieder *zerbrochen*. Sie hat vielmehr dem Tiefsten, was in ihr lebte, den tiefsten Ausdruck verleihen wollen. Daraus entstand dann immer wieder ein neuer Stil, eine neue Schönheit. So lag die Schönheit für den Künstler, für den Schaffenden immer wieder *vor* ihm, nicht *hinter* ihm. Und heute sollte es anders sein, in einer Zeit, die ihre Nöte hat, ihre Gipfelpunkte und stolzen Höhen und — wie wir nunmehr zu unserer Beschämung wissen — mehr noch ihre abgründige Tiefe, wie nur irgend eine? Wirklich — heute nach all' den eindringlichen Lehren der lebendigen Menschheitsgeschichte wagt es der Mann der Wissenschaft und dazu noch der Vertreter einer historischen Disziplin den Künstlern die „Schönheit“ zu predigen und erhofft davon Gutes für das lebendige Leben. „Wo es sich um das Leben handelt, ist der Begriff allein immer ein totes halbes Ding.“

Gewiss, ein jeder mag seinem eigenen Schönheitsideal huldigen, wenn es nur erkämpft, persönlich errungen ist. Dann soll es gut sein und läge es noch so fern ab nach Zeit und Nation, wo es hergeholt wurde. Und dann mag dieses Ideal auch der Wertmesser für alles andere, für alles Neue abgeben. So mag sich jeder seine Welt und seinen Himmel bauen. Aber *das* muss diesen *beati possidentes* gesagt werden, dass sie nicht glauben dürfen, mit einem solchen Ideal einer Kunst gerecht zu werden, die nun einmal von andern Schönheitsvorstellungen ausgeht und ausgehen muss. Hodler erschließt sich nun einmal — dem Himmel sei's gedankt — nicht via Raffael. Wer aus der Kunst von heute nur

ersehen will, was ihm die Kunst von vorgestern schon gesagt, der wird nicht auf seine Rechnung kommen, und gerade das wird das beste Zeichen für diese heutige Kunst sein. Aber — er findet nicht, was er gesucht, und dann beklagt er sich. Und ewig wiederholt sich der gleiche Vorgang: „*Und wie stets, wo einer aus innerer Notwendigkeit sein Leben formt, die andern um ihn treten und den Verstand der Dinge, der Gewohnheit und Gewöhnlichkeit ausspielen gegen die Vernunft der Eigenart, so geschah es auch hier.*“

Die andere, ebenso stumpfe Waffe der Popularästhetik ist der Hinweis auf die *Natur*. Auch die „Natur“ ist nicht eine Lösung, sondern ein Problem. Die Kunstgeschichte ist eine Geschichte des ewig wechselnden Verhältnisses des Künstlers zur Natur. Der Künstler gewinnt immer wieder ein neues Verhältnis zu ihr. Er vermittelt uns eine neue Art der künstlerischen Naturbetrachtung. Das trifft in höchstem Maße auch für die moderne Kunst zu, die vielleicht weniger als je eine vor ihr eine Atelierkunst ist. Es ist deshalb im vorneherein seltsam, gerade unserer jungen Künstlergeneration mangelnde Fühlung mit der Natur vorzuwerfen.

Manch einer ruft denn auch *diese* an und versteht darunter doch nur eine bestimmte Art der Naturbetrachtung, nämlich jene, welche der *Tafelmalerei* einer vorausgegangenen Kunstperiode zu Grunde liegt. Bald ist es die Formgebung (z. B. einer innerlich bewegten Frauenfigur bei Hodler), die nicht natürlich sein soll, bald die Färbung (so diejenige der Huber'schen Figuren). Dabei können beide sehr wohl von hoher Lebenswahrheit sein. Form und Farbe sind absolut nicht unwahr, nicht falsch — sie sind nur anders, als sie der Anhänger des Bisherigen erwartet. Seine Natur ist nicht die wirkliche Natur, sondern eine zur Konvention gewordene Art der Naturwiedergabe. So sind die Figuren auf dem Verkünderbilde bekanntlich nicht „sanft gerundet und seitlich erhellt“ — da weiß jeder sofort, was für eine „Natur“ gemeint ist.

Doch nein, wir leben ja in dem Zeitalter der „Farbenphotographie und der Röntgenstrahlen“, und da darf man es den Kritikern der modernen Kunst schon glauben, dass sie wirklich und wahrhaftig der „Natur“ zu ihrem Rechte verhelfen wollen — der Natur, deren Wunder uns die Naturwissenschaften erschließen. Unsere Naturbetrachtung ist nicht mehr eine ursprüngliche, sie ist eine naturwissenschaftlich-mechanistische geworden. Wir haben es

so unendlich weit gebracht. Wir sind Fanatiker der naturwissenschaftlichen Wahrheit geworden. Wir haben die Gesetzlichkeit intronisiert. Die Gesetze der Natur beherrschen auch unsere Kunstbetrachtung. Es ist wahrhaft verblüffend, die Verheerung anzusehen, welche diese Betrachtungsweise immer wieder anrichtet. Das Bild, das uns der Maler unterbreitet, wird zuerst mit den kritischen Augen des Naturkenners angesehen, wie ob es eine Tabelle aus einem geographischen oder anatomischen oder zoologischen Lehrbuch wäre. Man ahnt nicht, wie damit alle Phantasie totgeschlagen und aller künstlerischen Betätigung und Empfindung der Boden unter den Füßen weggezogen wird. Wie ob die Kunst die Aufgabe hätte, die Natur zu kopieren! Das lässt sich in der Tat auf mechanischem Wege weit besser erreichen. Selbst die sogenannte Wiedergabe will gar nicht die Natur wiedergeben, wie sie ist, sondern nur wie sie scheint, wie wir sie empfinden. Außerdem darf aber der Künstler sich auch seine eigene Welt schaffen und darf in ihr mit den von der Natur gegebenen Elementen schalten mit innerer Freiheit. Er muss darin nicht den Gesetzen der Natur folgen (was hat nicht schon die Gotik für unwirkliche, unmögliche, herrliche Fabelwesen geschaffen!), sondern nur den Gesetzen der künstlerischen Empfindung, die nun einmal nicht die Gesetze der anorganischen oder organischen Chemie oder der Physik sind! Die Kunst ist nicht das Reich der Natur, sondern ein Reich des schönen Scheins, ein Reich der Phantasie, eine Welterschöpfung souveränen Künstlergeistes.

Nur diese phantasielose, sogenannte realistische Betrachtungsweise vermag in dem neuen Bodmer'schen Entwürfe für das Dozentenzimmer nur „unmögliche, menschliche Figürchen“, nur „ein schwindstüchtiges Mädchen“ etc. zu erblicken. Sie vermag nicht zu erkennen, dass der Künstler sich durchaus nur in den Schranken einer Freiheit bewegt, welche weit hinter uns liegende Kunstepochen, aber eben wirkliche Epochen lebendigen Kunstempfindens, wie etwa die Frührenaissance, dem Künstler unangefochten eingestanden haben.

Sie vermag nicht zu erkennen, dass in diesen Figuren das Motiv des menschlichen Körpers eine ganz feinsinnige, ornamentale Verwertung gefunden hat, und sie vermag vor allem nicht, die Stimmung nachzuempfinden, welche diese eigenartige Lösung

der schwierigen Aufgabe, welche der ungünstig geformte Raum dem Künstler stellte, erfüllt.

Nein, mit alledem ist es nicht getan, nicht mit der „Schönheit“ und nicht mit der „Natur“! Es gibt nur *einen* Weg — ein liebevolles sich Hineinversenken in die neue Kunst. Hier fehlt's: an der Liebe zur lebendigen Kunst und an der Achtung und Ehrfurcht vor einem ehrlichen und leidenschaftlichen, künstlerischen Ringen. So kommt es denn, dass Hunderte vor eine neuartige Schöpfung treten und gleich ihr Urteil fertig haben. So kommt es ferner, dass da manch einer nach einem flüchtigen Gang durch die Räume der neuen Universität das Recht zu haben glaubt, in einem vehementen Artikel über die ganze moderne Kunst den Stab brechen zu dürfen. So auch kommt es, dass man über der Kritik von Einzelheiten die Idee eines Bildes (die prächtige Verkünderidee, die nirgends so sehr am Platze ist, wie in einer Universität) oder den Stimmungsgehalt desselben (Bodmer) oder die Größe der Konzeption und die Kraft der Zusammenfassung (Altherr) überhaupt nicht sieht. Nur so ferner kann man ein fertiges Urteil auch über unfertige Werke über die Lippen bringen und nur so kann man den Mut finden, in künstlerischen Dingen, in denen nun doch die Beurteilung bekanntermaßen weit auseinander geht, unbesehen fremde Urteile zu übernehmen. Ist doch selbst in der Bundesversammlung das klassische Wort gefallen: ich habe die Bilder nicht gesehen, aber sie sollen scheußlich sein. Natürlich bildeten dann diese ungeschauten Hässlichkeiten die Grundlage für die trefflichsten Schlussfolgerungen.

Und doch ist es gerade heute allen denen, die guten Willens sind, so leicht gemacht, sich mit Liebe in die neue Kunst zu versenken, zumal in der Schweiz. Es wiederholt sich immer und immer wieder das gleiche, fatale Schauspiel: nie wird mehr über die Kunst geklagt und gejammert, als in Zeiten reicher eigener Kunstschöpfung. In der Tat erleben wir gerade heute in der Schweiz das Glück einer großen schweizerischen Malerei und zwar ist es wirklich eine nationale Kunst, die reiche Züge kräftiger, schweizerischer Eigenart aufweist. Dabei trifft es sich ganz besonders glücklich, dass diese Kunst in Ost und West blüht und dass sie bei allen Verschiedenheiten doch hüben und drüben den gleichen Grundcharakter aufweist. Diese Kunst ist voller Frische

und Ursprünglichkeit, von starker Gestaltungskraft und herrlicher Licht- und Farbenfreudigkeit, ehrlich, wahrhaftig, herb und frisch, erfüllt von dem Sinn für das Wesentliche und getragen von einer starken Kraft künstlerischer Zusammenfassung. So ist es denn uns wieder vergönnt, eine eigene Kunst zu schauen und ein eigenes künstlerisches Schaffen mitzuerleben. Aber tragisch und ein wirklicher nationaler Schaden ist es, dass viele unserer Gebildeten in dieser Zeit nur Worte der Klage finden, dass sie keine Ahnung haben von all' diesem Reichtum, der sie umgibt. Einer jungen Kunst fehlt es wohl nie an Verirrungen. Aber es bleibt doch bei dem Urteil Weltis, das ich soeben lese: „Es ist doch etwas anderes, als die Kerle, die immer auf dem Alten hocken. Unsere junge Schweizerkunst ist bei allen Seitensprüngen gesund, und das ist die Hauptsache.“ Gewiss findet sich auch in der Universität Problematisches. Aber ich traue unsern Studenten die Echtheit und Unverdorbenheit jugendlichen Fühlens zu, das ihnen sagt, dass auch in diesen Bildern junge Männer zu ihnen sprechen, die strebende, ringende, kämpfende sind, wie sie selbst.

Deshalb kann nun auch im Ernste davon keine Rede sein, dass „das reinigende Kriegsgewitter (wirklich? dieser Krieg nur ein reinigendes Gewitter?) diese Kunst als böse Dünste einer im Überfluss versumpften Gegenwart“ hinwegfegen werde. Wenn ein Beispiel für eine Kunst gegeben werden sollte, auf welche dieses Prädikat vielleicht zutreffen könnte, wäre wohl auf die Widerlichkeiten eines Stuck, die Perversitäten eines Gabriel Max, die Salonbauern eines Defregger, die Süßlichkeiten eines v. Keller (eines Schweizers!) hinzuweisen. Man braucht in der Tat nur einmal diesen Vergleich anzustellen, um so ganz zu erfassen, wie kerngesund unsere heutige Schweizerkunst ist. Sie ist geboren gerade aus einem tiefen Drang der Zeit zur Echtheit, Natürlichkeit, Aufrichtigkeit, aus einem Bedürfnis nach Strenge und Herbheit.

So entspringt die Formensprache unserer jungen Kunst nicht irgend einer ästhetischen Theorie, sondern einem Lebenszug unserer Zeit. Die furchtbaren Geschehnisse, die über uns hereingebrochen sind, werden aber gerade diesen Zug außerordentlich vertiefen und stärken. Die Not der Zeit wird der neuen Kunst die Wege ebnen und wird sie zu tiefster und nachhaltigster Wirkung führen.

ZÜRICH

A. EGGER