

Kunst, Volk und Jugend : zu den Kunstartikeln von F. Vetter und A. Egger

Autor(en): **Blümner, Hugo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

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

PDF erstellt am: **11.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-917283>

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.

KUNST, VOLK UND JUGEND

ZU DEN KUNSTARTIKELN VON F. VETTER UND A. EGGER

Es ist immer eine missliche Sache, wenn in einer auf einen größeren, vornehmlich aus Laien zusammengesetzten Leserkreis berechneten Zeitschrift, wie *Wissen und Leben* es ist, von Kunst-erzeugnissen gesprochen wird, die für den größten Teil der Leser unzugänglich und ihnen daher unbekannt sind. Das ist nämlich der Fall mit den meisten der von F. Vetter und A. Egger besprochenen Malereien in der neuen Universität. Seitdem die im Korridor des Erdgeschosses angebrachten, vom Publikum viel besprochenen, von der Presse fast ausnahmslos totgeschwiegenen Malereien von P. Bodmer verschwunden sind (die erste Fassung hat der Maler selbst getilgt, die zweite ist seit einiger Zeit zugedeckt), ist dem die Universität besuchenden nichtakademischen Publikum eigentlich nur das dreiteilige Gemälde von H. Huber, das die Verkündigung einer neuen wissenschaftlichen Entdeckung oder etwas dergleichen vorstellt, für die Betrachtung zugänglich, da es im Korridor des ersten Stockes angebracht ist; etwa auch noch die Malerei der südlichen Nische in der Seitenhalle der archäologischen Sammlung, da diese ja zu bestimmten Stunden dem freien Besuche offen steht.

Unzugänglich dagegen sind der Mehrzahl der Besucher (wenn sie nicht die betreffenden Räume sich vom Hauswart eigens abschließen lassen, was die wenigsten tun, z. T. deswegen, weil sie von diesen „Sehenswürdigkeiten“ gar nichts wissen) die Malereien im deutschen, romanischen, historischen und kunsthistorischen Seminar (die im englischen sind nach kaum halbjährigem Bestehen auf Wunsch des Seminarvorstandes wieder überstrichen worden); ferner die noch nicht vollendeten Gemälde Altherrs im Senatszimmer (von fünf liegen erst zwei fertig vor); endlich die Bodmerschen Entwürfe zur Ausmalung des westlichen Dozenten-zimmers, von denen einige Proben in Kartons dort aufgehängt sind.

Das sind im wesentlichen die Malereien, um die es sich in den Artikeln von Vetter und Egger handelt. Wenn nun von diesen beiden der eine sein „Kreuziget!“, der andere sein „Hosianna“ ruft und jeder sein Urteil zu begründen sucht, so befinden sich die meisten Leser in der peinlichen Lage, weder das eine noch das

andere aus eigener Anschauung kontrollieren oder korrigieren zu können. Es könnte daher unangebracht erscheinen, wenn der Schreiber dieser Zeilen auch noch einen Spieß in diesen Kampf trägt; allein der Aufsatz von Egger geht zwar von den genannten Malereien aus, beschäftigt sich aber, wie schon sein Titel *Wege zur Kunst* zu erkennen gibt, in der Hauptsache mehr mit allgemeinen Fragen, für die Kenntnis jener Gemälde an sich nicht erforderlich ist; und da in seinen Ausführungen manches den Widerspruch herausfordert, so wird man es dem Unterzeichneten hoffentlich verzeihen, wenn er in dieser Sache auch das Wort ergreift. Ebenfalls freilich als „Laie“; aber die eigentlich dazu Berufenen, die Vertreter der Kunstgeschichte, haben ja bis jetzt in dieser ganzen Sache geschwiegen. Vielleicht nicht mit Unrecht; es ist hinlänglich bekannt, dass gerade die Künstler von der Kritik der berufsmäßigen Kunsthistoriker nichts wissen wollen und ihnen nur das Recht zugestehen, über *vergangene* Kunstepochen zu urteilen.

Bevor ich mich jedoch mit dem Artikel von Egger beschäftige, muss ich zu dem von Vetter einige Bemerkungen machen, denn auch bei diesem darf manches nicht unwidersprochen bleiben. Vor allem muss gesagt werden, dass Vetter in verschiedenen Punkten über das Ziel hinausgeschossen hat, indem er über alle Malereien in der Universität in gleicher Weise den Stab brach, ohne zu beachten, dass da himmelweite Unterschiede vorliegen. Die Wandmalereien von Bodmer, Baumberger, Kündig, Meister, Pfister sind nicht in einen und denselben Topf zu werfen mit dem Gemälde von Huber, und dieses wieder nicht in denselben wie die von Altherr.

Die Gemälde Altherrs wird man als Ganzes erst beurteilen können, wenn sie alle vorliegen, wenn man den Grundgedanken des Künstlers wird erkennen können, der ihn bei der Ausmalung des Senatzimmers leitete; für heute aber müssen sie aus der Diskussion fallen, zumal sie weder in technischer noch in stilistischer Hinsicht irgendwie absonderlich oder verwunderlich erscheinen und vor allem von dem Können des Malers ein vollwertiges Zeugnis ablegen, mag man auch über die Wahl seiner Stoffe und über deren Behandlung einstweilen noch im Unklaren sein. Mit dem Triptychon Hubers steht es anders, ihm wird Vetter nicht gerecht. Vor allem muss anerkannt werden, dass es erheblich besser ist, als der erste, im Januar 1914 vorliegende Entwurf. Freilich lässt sich auch an dieser

Fassung allerhand aussetzen: die nackten Körper dieser Jünglinge sind etwas gar zu dürrig geraten, sie sind zwar muskulös, aber zum Teil so mager, dass sie wie „unterernährt“ aussehen; es ist nicht hübsch, wenn man an einem Ephebenkörper alle Rippen zählen kann. Es „hodlert“ auch etwas stark; der Jüngling des einen Seitenbildes ist ein direkter Nachkomme von Hodlers „Blick in's Unendliche“. Aber die Art der Behandlung, namentlich dass die Figuren mit starken Konturen sich von der Landschaft abheben, darf nicht als Fehler bezeichnet werden, das wird durch die Bestimmung des Gemäldes als Wandmalerei, die auf entfernte Betrachtung berechnet ist, genügend gerechtfertigt. Auch dass in den Gesichtern ein starker und wechselreicher Ausdruck herrscht, darf nicht übersehen werden. Kurz, es spricht nicht nur ein starkes Wollen, sondern auch ein tüchtiges Können aus dem Bilde, wenn ich auch für meinen Teil etwas anderes an dieser hervorragenden Stelle lieber gesehen hätte. In bezug auf die andern Malereien aber unterschreibe ich Veters Urteil durchaus; es deckt sich mit dem von 90% der Dozentenschaft.

Nun aber zum Artikel von Egger, auf dessen Darlegungen ich etwas näher eingehen muss. Egger betont, man könne nicht sagen, dem Volk müsse die Kunst *erhalten* bleiben, weil unser Volk zurzeit keine Kunst habe, sondern sie müsse dem Volke *wiedergegeben* werden. Aber nicht mit Praxiteles, Raffael, Holbein und Dürer. Egger erkennt den Werken dieser Meister zwar „Ewigkeitswerte“ zu, aber diese Meister sprächen nur die Sprache ihres Landes, ihres Volkes, ihrer Zeit, ihrer Stunde. „Hier stock' ich schon.“ Ich sollte meinen, die Sprache, die Raffael, Holbein, Dürer sprechen (ich lasse Praxiteles beiseite, da die Plastik überhaupt dem allgemeinen Verständnis sich schwerer erschließt, als die Malerei), sei, trotzdem der eine Italiener, die andern Deutsche sind, trotzdem sie durch vier Jahrhunderte von uns getrennt sind, doch eine zu uns modernen Menschen noch immer so deutlich redende, dass eine schönere Aufgabe nicht gedacht werden kann, als das Volk diese Sprache verstehen zu lehren. Freilich, unsern Künstlern soll man nicht zumuten, in der Art dieser Meister zu arbeiten, — wer verlangt denn auch das! — Wenn nun Egger es ablehnt, das Volk durch die Kunstgeschichte zur Kunst zurückzuführen (nebenbei: „durch die Kunstgeschichte“ möchte ich es auch nicht, aber durch die Anschauung der unver-

gänglichen Schöpfungen der Vergangenheit und durch die Anleitung, deren ewige Schönheit zu verstehen und zu würdigen), so verweist er dafür das Volk auf „unsere eigene, junge Kunst“; nur durch sie könne eine künstlerische Gesundung des Volkes herbeigeführt werden. Und „wer nicht blind ist, erschaut das Wunder. Wir leben schon mitten drin.“

Ach du lieber Gott, da bin ich blind und habe das bisher noch gar nicht bemerkt! Aber womit beweist Egger seine Behauptung, dass das Volk jetzt schon unsrer (d. h. doch wohl der spezifisch schweizerischen) jungen Kunst huldigt? — „Schon wandern,“ sagt er, „zahlreiche langweilige, schlechte Reproduktionen ins Feuer und an ihre Stelle treten ausgesuchte Erzeugnisse der gegenwärtigen Kunst.“ Wenn „schlechte“ Reproduktionen vergangner Zeiten ins Feuer wandern, wer würde sich nicht darüber freuen; und wenn gute Reproduktionen neuer Meister an ihre Stelle treten, habe ich auch nichts dagegen. Aber dieser Wandel im Zimmerschmuck ist hervorgerufen durch die Fortschritte der Reproduktionstechnik. Heut erwirbt man einen meisterhaften Holzschnitt, eine farbige Lithographie, einen guten Vierfarbendruck um geringeren Preis, als man früher für elende Öldrucke oder weichliche Stahlstiche anlegte. Wenn nun unter diesen zahlreichen Reproduktionen auch solche der „jungen“ Kunst sind (ich denke, dass man Hodler nicht zu diesen jungen Künstlern rechnen wird!), so sind es in der Regel auserlesene Stücke; aber darüber, ob das „Volk“ sich lieber diese neuen Kunstwerke kauft als die Reproduktionen nach älteren Werken (d. h. solchen bis zum Ausgang des vorigen Jahrhunderts), darüber könnte nur eine Statistik Auskunft geben. Aber davon abgesehen, — es handelt sich im vorliegenden Falle ja gar nicht um „junge Kunst“ schlechtweg (ein etwas verschwommener Begriff, denn wo fängt sie zeitlich an und was sind ihre besondern Kennzeichen), sondern um ganz bestimmte junge Künstler und deren Schöpfungen. — Auch das zweite Argument, das Egger für seine Behauptung beibringt, kann ich nicht gelten lassen. Wohl pilgert Sonntags unser Volk in ganzen Scharen in unsern Kunsttempel, und die Besuchsziffern sind in der Tat ganz andere, als in der guten alten Zeit. Aber nicht deswegen, wie Egger meint, um die Bilder der neuen, jungen Kunst zu bewundern, so wenig als diese Zunahme der Frequenz ein Beweis dafür ist, dass das Volk heute kunsthungriger sei, als früher. Dass die bescheidene,

in unzureichenden Räumen schlecht untergebrachte alte Sammlung nicht zum Besuche reizte, liegt auf der Hand; dass dagegen das neue Kunsthaus mit seinen schönen, lichten Sälen, noch dazu in Verbindung mit der permanenten Bilderausstellung, gewaltig mehr anzieht, darf nicht wundernehmen. Mit der archäologischen Sammlung hat man, seit sie in der neuen Universität untergebracht ist, ganz die gleiche Erfahrung gemacht. Dazu aber, dass das große Publikum die Sammlung im Kunsthause jetzt mehr besuche, weil die neue Kunst, die früher fehlte, nunmehr darin vertreten ist und es mehr anzieht, möchte ich ein großes Fragezeichen machen. Zwar bleiben die Besucher gerade vor denjenigen Erzeugnissen der neuen Richtungen, die durch absonderliche Farbenwirkung oder verwunderliche Zeichnung auffallen, vor Kubisten, Futuristen, Symbolisten und andern —isten, gern stehen; wenn man aber sieht, wie sie den Kopf schütteln, die Achseln zucken, lächeln oder selbst laut herauslachen, wenn man die Bemerkungen hört, die sie über die Bilder machen, dann wird man den erhöhten Besuch des Kunsthauses wohl nicht dem „Glanz junger Schönheit“ zuschreiben.

Aus seiner Behauptung, dass das Volk sich für unsre junge, neue Kunst begeistere, leitet Egger die Verpflichtung (für wen? für die Behörden?) ab, diese junge Entwicklung nach Kräften zu fördern. Gut, ich habe nichts dagegen; aber warum zum Objekt dieser Förderung gerade die Universität machen? *Fiat experimentum in corpore vili!* Zu Versuchskaninchen sind uns die Seminarien doch zu gut. Aber das sind ja Banausen, die diese jungen Künstler befehlen! Darum bekommt die Versammlung der Dozenten vom Januar 1914 (nicht 1913), die sich mit erdrückender Majorität gegen die Entwürfe dieser Jungen ausgesprochen hat, wieder eine Tadelnote, dagegen werden die Künstler belobt, weil sie sich dieser Protestbewegung nicht angeschlossen haben. Abermals ein falsches Argument. Es ist zwar eine gewöhnliche Erscheinung, dass Künstler sich privatim oft sehr geringschätzig über Werke ihrer Kollegen aussprechen, aber ebenso gewöhnlich und auch begreiflich, dass sie sich scheuen, das laut und öffentlich zu tun. Das gilt von Malern und Bildhauern ebenso, wie von Musikern oder Bühnenkünstlern. Man will nicht unkollegialisch erscheinen, man will sich nicht dem Verdacht aussetzen, aus Eifersucht oder gar aus Brotneid befangen und parteiisch zu sein. Darum schweigen die Künstler, auch wenn

sie von den Schöpfungen gewisser neuer und neuester Richtungen nichts wissen wollen, in der Öffentlichkeit; wer aber schon dabei war, wenn dieser oder jener mal privatim frei von der Leber weg spricht, der weiß, dass keineswegs alle unsre Künstler Anhänger jener Hypermodernen sind, dass sie oft recht derbe Worte über die Auswüchse dieses Kunsttreibens zu finden wissen. Und auch die Dozenten, die das zweifelhafte Vergnügen genießen, diese Auswüchse täglich vor Augen zu haben, sind in der Mehrzahl noch immer von jener Rückständigkeit, die ihnen Egger vorwirft; wollte man heut eine erneute Abstimmung über die in Rede stehenden, teils ausgeführten, teils der Ausführung noch harrenden Schildereien veranstalten, das Resultat würde kein anderes sein, als vor zwei Jahren, speziell die Leiter der Seminarien würden Gott danken, wenn ein derber Maurerpinsel über diesen Wandschmuck dahinführe. Und dass unsre Studenten in ihrem jugendlichen Fühlen so „echt und unverdorben“ sind, dass sie spüren, dass auch in diesen Bildern junge Männer zu ihnen sprechen, „die Strebende, Ringende, Kämpfende sind, wie sie“, das erlaube ich mir, stark zu bezweifeln.

Gewiss mit Recht betont Egger, dass es kein absolutes Schönheitsideal gebe; das ist eine Binsenwahrheit. „Mit der Antike und der Renaissance ist es überhaupt nicht getan... 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“?“ — Da stocke ich schon wieder. Rembrandt, Franz Hals, Grünewald mit „Welten“ von Hässlichkeiten? Unbegreiflich, — man wird doch Franz Hals nicht lediglich nach der „Hille Bobbe“ klassifizieren wollen! — Und wie kann man die Gotik hier hineinbringen! Die Gotik ist in der Entwicklung der Kunst eine Periode, nicht anders, als die ihr vorausgehende byzantinische und romanische Kunst; während des ganzen Mittelalters ringt und strebt die Kunst darnach, den richtigen Ausdruck für ihre höchste Aufgabe, das Bild des Menschen, zu finden, ringt und strebt nach Vollkommenheit und Schönheit. Aber nachdem sie sich in jahrhundertelanger Arbeit zur Höhe dieser Aufgabe durchgerungen hatte, fiel es ihr nicht ein, das Gewonnene nun wieder aufzugeben und zu den unbeholfenen Anfängen zurückzukehren (wie etwa moderne Bildhauer es lieben, ägyptischen oder früh-

griechischen Stil nachzuahmen); aber deswegen bleibt sie auch nicht stehen, sondern, auf dem Errungenen fußend, stellt sie sich neue Aufgaben und Probleme der Darstellungsweise, in Zeichnung, Farbe, Licht- und Schattenwirkung, Luftperspektive u. a. m.

Und das Hässliche? Gewiss hat die Kunst zu allen Zeiten als erstes und vornehmstes Ziel sich das Schöne gesetzt, aber daneben hat sie das Hässliche keineswegs verpönt, nur hat sie es nicht um seiner selbst willen dargestellt, sondern in bestimmter Tendenz: um des Charakteristischen willen oder zu komischer Wirkung oder als Gegensatz. Wie in der alten Kunst Silene oder Satyrn oder Pane in ihrer Hässlichkeit die Schönheit des Dionysos um so herrlicher hervortreten lassen, so stellt die christliche Kunst neben die ergreifende Leidensfigur des Erlösers die vertierten Henker oder den Schächer am Kreuz in seinen entsetzlichen Verrenkungen; sie *sollten* hässlich sein. Nun werden freilich unsre jungen Künstler, wenn wir ihre Figuren hässlich nennen, lebhaft protestieren und erklären, auch sie wollten damit etwas Schönes schaffen, nur sähen und empfänden sie das Schöne eben anders als wir; sie werden mit Egger sich darauf berufen, dass jede Zeit und jede Kultur ihr eignes Schönheitsideal habe. Aber wenn das auch kein Mensch bezweifelt, so muss doch betont werden, dass, wenigstens wenn von europäischer Kunst gesprochen wird (Chinesen, Japaner, Azteken etc. spielen da selbstverständlich nicht mit), es daneben ein absolut Schönes gibt, das nicht verlassen werden darf, das ist der menschliche Körper. Nicht so, wie ihn der Zufall darbietet, sondern der menschliche Körper in seiner Vollkommenheit. So wenig ein Maler es wagen dürfte, Menschen zu malen, die die Nase der Quere und den Mund der Länge nach haben, so wenig darf er sich erdreisten und unsern Herrgott verbessern, indem er Menschen ohne Knochengerüst und Muskeln malt oder solche, bei denen Ober- und Unterarm, Ober- und Unterschenkel ohne Gelenke wurstartig ineinander übergehen, oder wo Arme und Beine dünne Stöckchen sind, oder wo der Körper fünfzehn und mehr Kopflängen hat u. dgl. m. Aber solche Menschen haben uns manche unsrer jungen Künstler beschert!

Jedes Kunstwerk, es sei denn, dass es absichtlich Übernatürliches, Fabel- und Phantasiewesen darstellen will, hat von der Natur auszugehen, und wer, ohne Akt zeichnen zu können, frisch drauflospinselt, wird immer scheitern, vielleicht einige ganz Große, Gott-

begnadete ausgenommen. Egger sagt nun freilich, es sei von vornherein seltsam, gerade unsrer jungen Künstlergeneration mangelnde Fühlung mit der Natur vorzuwerfen. Doch ist ja nicht von der ganzen Generation die Rede, sondern nur von gewissen Vertretern derselben, die bisher meines Wissens noch nicht den Beweis erbracht haben, dass ihre mangelhafte, teilweise geradezu abschreckende Darstellung der Menschenfigur auf bewusstes *Wollen*, nicht auf unzureichendes *Können* zurückgeht. Sollte ich mich darin täuschen, so müsste ich ihren Verzicht auf alle naturtreue Wiedergabe, auf alle Schönheit des menschlichen Körpers als eine merkwürdige Verirrung betrachten; einstweilen erscheint es mir als absoluter Mangel an Können. Und von „Können“ kommt Kunst und Künstler her! — Dass dies Können allein freilich noch lange nicht den wahren Künstler ausmacht, wer wollte das bestreiten; aber die Grundlage muss es bilden.

Am Schluss seines Artikels stellt Egger im Gegensatz zu seinen Schützlingen einige abschreckende Beispiele moderner Künstler hin, um daran zu zeigen, wie „kerngesund“ unsere heutige Schweizerkunst ist: die „Widerlichkeiten“ eines Stuck, die „Perversitäten“ eines Gabriel Max, die „Salonbauern“ eines Defregger, die „Süßlichkeiten“ eines v. Keller. Aber mit Verlaub: mit diesen Etiketten sind die Qualitäten dieser Maler doch nicht so ohne weiteres abgemacht! Stuck ist gewiss oft brutal, aber wer wollte seinen Christus am Kreuz, seine belauschte Nymphe, unter den Plastiken seinen Kugelstemmer oder seine speerwerfende Amazone „widerlich“ nennen! — Gabriel Max ist Symbolist und Mystiker, aber nicht „pervers“; für Übernatürliches, mag es auch nicht jedermanns Geschmack sein, hat er den treffenden Ausdruck zu finden gewusst, wie in seiner Nonne von Dülmen oder im Hexenschlaf. Bei Defregger mag man die „braune Sauce“ seiner Bilder tadeln; seine Bauern im Letzten Aufgebot, im Abschied Andreas Hofers sind sicher keine Salontiroler. Und A. v. Keller versteht es doch brillant, seinen mondänen Damen, seinen Diplomatenporträts den gerade für diese Aufgaben passenden Charakter zu verleihen. Wenn man von „Süßlichkeiten“ spricht, mag man Thumann oder Sichel und Konsorten nennen, Keller ist damit nicht abgetan. Auf alle Fälle würde ich, in die Notwendigkeit einer Wahl versetzt, diese vier immer noch dem Vierblatt Baumberger, Bodmer, Meister, Pfister vorziehen.

Wenn ein Kind, das erst sprechen lernt, anfangs lallt und stammelt, dann allmählich Worte zu bilden lernt und so immer weiter bis zur völligen Beherrschung der Sprache fortschreitet, so haben wir auch an diesen Stufen der natürlichen Entwicklung unser Vergnügen. Wenn aber ein erwachsener Mensch, der über den freien Gebrauch der Sprache verfügen sollte, mit einemmal anfängt, zu stammeln und zu lallen, so ist das lächerlich und abgeschmackt. Nichts anderes aber, als solches Stammeln und Lallen, sind die betreffenden Malereien der neuen Universität (ausdrücklich wieder Huber und Altherr ausgenommen). Freilich werden wir belehrt, dass der Künstler sich durchaus nur in den Schranken einer Freiheit bewege, welche weit hinter uns liegende Kunstepochen, aber eben wirkliche Epochen lebendigen Kunstempfindens, den Künstlern unangefochten zugestanden haben; wir werden belehrt, dass in jenen Entwürfen für das Dozentenzimmer das Motiv des menschlichen Körpers eine ganz feinsinnige ornamentale Verwendung gefunden hat, dass die schwierige Aufgabe, welche der ungünstig geformte Raum (warum „ungünstig“, ist mir gänzlich unklar) dem Künstler stellte, eine eigenartige Lösung gefunden hat. Das unterschreibe, wer mag; ich für meinen Teil bin überzeugt, dass Welti, dessen Ausspruch, die junge Schweizerkunst sei bei allen Seitensprüngen gesund, Egger für seine Sache anführt, diesen Seitensprüngen gegenüber die kräftigsten Ausdrücke gefunden haben würde.

Und nun zum Schluss ein Zitat, das zu obigem nicht übel passt, das aber freilich den Nachteil hat, von — Sudermann zu stammen. In dessen neuestem Stück *Die gutgeschnittene Ecke* sagt der Vertreter einer idealeren Richtung zu einem jungen Maler: „Ihr gebt euch als die Jugend aus. Mit welchem Recht? Wer steht hinter euch? Ein paar Kunsthändler, die Geschäfte machen wollen, — ein paar Rezensenten, die den Anschluss zu versäumen fürchten, und ein Haufen Snobs, die, wenn sie irgend einen Blödsinn sehen, sich dafür begeistern müssen. Die Jugend kennt euch ebenso wenig, wie das Volk euch kennt. Nur das Feuerwerk, das die Zeitungen um euch rum machen, verschafft euch die Sichtbarkeit, auf die ihr trumpsft.“

ZÜRICH

HUGO BLÜMNER

