Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 22 (1935)

Heft: 10

Artikel: Jubiläumsausstellung der "Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten" GSMBA im Kunsthaus Zürich

Autor: Meyer, Peter / W.Fr.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86668

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

einer Kaserne, ein Denkstein für im Krieg gefallene Flieger — und plötzlich, noch in die Silhouette eines kleinen schwarzen Kiefernwaldes eingeschlossen, ein grosser Kranz stummer Steine — Stonehenge.

Beim Nähertreten löst sich der Vordergrund von der dunklen Wand: frei gegen den Himmel stehen merkwürdig gespensterhaft und maßstablos die Steinpfeiler des geheimnisvollen Zirkels. Man geht hin und her, misst und staunt, erkennt Zusammenhänge. Aber das Ganze bleibt rätselhaft und verschlossen. Das begreiflichste und eindringlichste aller Mittel, der kantige Stein weist zurück durch unbegriffene Jahrtausende in das nebelhafte Wogen unbestimmter Vorzeiten. —

Und dann wieder jener helle Morgen in Christ Church, dem netten lebendigen Städtchen am Rand des Meeres bei Bournemouth: in dem satten Grün des Kirchhofs, die schwarzen Taxussäulen weit überragend, die Mauern einer stolzen normannischen Kirche. Pfeiler um Pfeiler, gemessen die Länge des Schiffs abschreitend, feste Gewölbe, derbes volles Ornament; unter den hohen Arkaden auf flache Sarkophage hingestreckt die steinernen Gestalten längst gestorbener Grössen. Im Eingang, die Spanne von Jahrhunderten überklafternd, in ungemessene Zeiten hinausklagend das Erinnerungsmal an den frühen Tod von Shelley. —

Der Autocarrier, der Dampfer, der Menschen und Wagen herüberbrachte, wird an der Mole von Calais vertaut. Französische Laute, französisches Wesen und Gelächter, französisches Strassenpflaster. Und eigentümlich, wie wir nun durchs Land fahren, die geraden Strassen mit rings geöffnetem Horizont, vor uns das Bild einer ungeheuren Himmelsfläche über niedrigem Erdstreifen — wir sehen alles an aus englischer Perspektive: wir erkennen missbilligend, dass die Felder hier dazu bestimmt sind, Kartoffeln und Rüben zu tragen, dass die Dörfer in unverschämter Prosa das Elend des Landarbeiters zeigen, dass die Häuser sich aus der weiten Landschaft in das enge Gedränge der Städte geflüchtet haben wie vor herannahendem Gewitter, vor drohendem Krieg. Erst allmählich werden wir wieder vertraut und heimisch, finden Boden, Sicherheit und Massstab.

Doch noch einmal kommt die Nadel ins Zittern, scheint uns Richtscheit und Waage zu trügen: wie wir zu Hause eine Zufallsbekanntschaft, das Buch «Tu vas en Angleterre» von Felix de Grand'combe durchblättern, jenes schalkhaft-tiefsinnige Buch, in dem der Verfasser seine Landsleute an der Hand nimmt und ihnen beizubringen versucht, wie sie englisches Wesen aus französischer Perspektive erkennen, erfassen und liebgewinnen könnten.

Wir schlagen auch dies Buch zu und suchen den allgemeingültigen Maßstab zurückzugewinnen, den menschlichen Maßstab, wie er uns so liebenswürdig entgegengetreten ist in den Korridoren der Schule von Welwyn. Am menschlichen Maßstab erkennen wir, was klein und was gross und was unendlich. Er begleite uns durch das Leben des Alltags als stiller Mahner! *H. B.*

Jubiläumsausstellung der «Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten» GSMBA im Kunsthaus Zürich

Es war der impulsive Solothurner Maler Frank Buchser, welcher im Jahre 1865 eine Gruppe Künstler als G. S. M. B. u. A. zusammenschloss mit dem Zwecke, zur Beteiligung schweizerischer Künstler an internationalen Ausstellungen eine Bundessubvention zu erhalten, überhaupt die Interessen der Künstlerschaft zu verfechten und ausserdem einen kameradschaftlichen Zusammenschluss derselben zu erzielen. So wurde Buchser Begründer und der erste Präsident der Gesellschaft. Neben Buchser zählten u. a. van Muyden, Castan, A. de Meuron, Duval, Lugardon, Bocion, Koller, Stückelberger, Böcklin, Segantini zu den Stützen der Gesellschaft. Zur Besorgung der Geschäfte gab es zu jener Zeit nur den Präsidenten; aber die Mitgliederzahl wuchs rasch an, es bildeten sich in verschiedenen Landesteilen Sektionen. Im Jahre 1884 wurde erstmals eine Bundessubvention für schweizerische bildende Kunst erreicht und gleichzeitig die eidgenössische Kunstkommission ins Leben gerufen. Das Standesbewusstsein hob sich und die Künstlerschaft wünschte möglichste Ausschliessung aller Laienelemente bei Vertretung ihrer Interessen. Nach Neuorganisation der Gesellschaft im Jahre 1910 wurde ein Zentralvorstand durch die Generalversammlung aus Mitgliedern verschiedener Sektionen gewählt. Ebenso wurde die Stelle eines Generalsekretärs geschaffen, und seit Jahren erfreuen wir uns des Beistandes eines Rechtskonsulenten.

Ab 1908—1918 (bis zu seinem Tode) führte Ferdinand Hodler das Präsidium der Gesellschaft. Nach Hodler präsidierten die Maler W. Röthlisberger, Righini (1921—1928, jetzt Ehrenpräsident), dann Liner und seit 1931 Maler Blailé. Sie alle verstanden es, das Ansehen der Gesellschaft auf der gewonnenen Höhe zu erhalten.

1897 erreichte die Gesellschaft die Neuregelung der Jurywahl zu den nationalen Kunstausstellungen, wonach diese zu grosser Majorität nur noch aus Fachleuten zu bestellen und von den Ausstellenden selbst zu wählen war.

Im Oktober 1904, unter Präsident Girardet, veranstaltete die G. S. M. B. u. A. in Basel erfolgreich zum erstenmal ihre eigene Ausstellung, die sich dann neben Spezialausstellungen der Sektionen regelmässig wiederholten und welche, da der Verband bald mit wenigen Ausnahmen die sämtlichen bedeutenden künstlerischen Kräfte des Landes umschloss, zu wichtigen Manifestationen schweizerisch künstlerischen Schaffens der Gegenwart wurden.

Die Gesellschaft zählt heute über 800 Passiv- und 663 Aktivmitglieder, die sich auf 14 Sektionen verteilen. Als Aktivmitglied kann nur aufgenommen werden, wer schon an einer nationalen Kunstausstellung oder einer als gleichwertig anerkannten internationalen Ausstellung vertreten war, also eine strenge Jury passiert hatte.

Von ganz besonderer Bedeutung wurde die Schaffung einer Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler vor Ausbruch des Krieges im Jahre 1914. Der Gedanke zur Gründung einer solchen Institution wurde schon in früheren Jahren durch Dr. Roman Abt und den Maler Gustav Jeanneret wachgerufen, aber erst nach langen Mühen und nach gründlicher Ueberprüfung und Durcharbeitung des Planes durch die Herren Direktor Dr. Schaertlin und Prof. Dr. Roelli gelang es, zusammen mit dem Schweizerischen Kunstverein die Kasse ins Leben zu rufen. Das Vermögen der Kasse, das Ende 1914 nur 3564 Fr. betrug, ist inzwischen angewachsen auf rund 260 000 Fr. Letztes Jahr wurden gegen 20 000 Fr. Unterstützungsgelder verabreicht. *W. Fr.*

Anlässlich eines doppelten Jubiläums, des siebzigsten Bestehens der ausstellenden Gesellschaft und zugleich des fünfundzwanzigsten des Kunsthauses Zürich, wurde in dessen sämtlichen Räumen diese Ausstellung veranstaltet, die es an Umfang nahezu und an Qualität ohne jede Einschränkung mit dem «Salon» aufnimmt. Aus über 2000 Einsendungen hat die Jury gegen 800 Werke ausgestellt, und der Gesamteindruck gibt die Gewissheit, dass die Jury ihr Amt mit grösster Sorgfalt versehen hat, denn das Niveau der Ausstellung ist ganz erstaunlich hoch, wie man es in keinem unserer Nachbarländer erleben würde. Auch sind alle Bilder so locker gehängt, dass sie gut zur Geltung kommen.

Betont moderne, «revolutionäre» Arbeiten fehlen ganz. Sind solche Arbeiten gar nicht eingeschickt worden? Wurden sie von der Jury abgelehnt? Ist diese ganze Welle von Ismen schon abgeflaut? oder sind die Künstler dieser Richtung einfach nicht Mitglieder der G. S. M. B. A.? Selbstverständlich werden die Probleme, die in diesen Richtungen ihre zugespitztesten Formulierungen finden, auch in der vorliegenden Ausstellung gedämpfter fühlbar. Auch hier gibt es alle Stufen von Zufriedenheit mit der gegebenen sichtbaren Welt bis zum Verzicht auf ihre unmittelbaren Erscheinungsformen, auch wenn dieser Verzicht nie bis in die asketische Verneinung in Gestalt abstrakter Malerei vorstösst ober bis zu der Verzweiflung an der Realität, wie sie aus dem höhnischen Nihilismus der Surrealisten spricht. Man hat selten das Gefühl, dass es dem Maler gerade in erster Linie um den dargestellten Menschen oder Gegenstand zu tun wäre; dieser Gegenstand ist ihm meist nur der Anlass zur Entfaltung formaler und farbiger Probleme, die mehr zum Träger der Gefühle des Künstlers, als zum Darstellungsmittel einer als objektiv vorhanden anerkannten Wirklichkeit gemeint sind, und so reicht die Skala auch hier von der freudigen, wirklichkeitsgewissen Bestätigung der Naturformen über alle Stufen der Psychologisierung bis an die Grenze eines Verzichts auf solche Formen, wie ihn der Impressionismus von der Seite der Farbe her und wie ihn — viel radikaler — die abstrakte Malerei von den Formenelementen her ausspricht.

Die kleine Eröffnungsfeier am 30. August versammelte eine unerwartet grosse Teilnehmerzahl; der Präsident M. Blailé entwickelte die Geschichte der Gesellschaft und übergab die Ausstellung dem Kunsthaus. Direktor Jöhr, Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft, verdankte die Bemühungen der Gesellschaft, und M. Baud-Bovy, Präsident der eidg. Kunstkommission, sprach als Delegierter des Bundesrates.

Während frühere Ausstellungen bei sehr viel ungleichmässigerem Durchschnitt einige mehr oder weniger sensationelle Arbeiten brachten, die das Interesse auf sich konzentrierten, fehlt es diesmal völlig an solchen Sensationen. Ein Bericht müsste gerechterweise eine sehr grosse Zahl von Künstlernamen nennen, und so verzichten wir lieber von vornherein auf eine derartige Aufzählung. Dafür seien Ueberlegungen allgemeiner Natur angeschlossen, die sich gerade an solchen Veranstaltungen aufdrängen, die das Optimum des in dieser Art Erreichbaren darstellen.

Wozu malt man Bilder?

Eine fundamentale Frage, die die ganze prekäre Lage des heutigen Kunstbetriebes blosslegt. Um mit dem Oberflächlichen anzufangen: der Maler malt Bilder, um durch ihren Verkauf seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Aber der Maler malt auch, wenn er seine Bilder nicht verkaufen kann. Das sprichwörtliche Künstlerelend ist oft genug zu Romanen verarbeitet worden; hinter ihm steht nicht nur die Hoffnung, es später doch noch zu materiellem Erfolg zu bringen, sondern als viel wichtigerer Antrieb das Bedürfnis, sich zu äussern, eine innerlich geschaute Welt im Bild gegenständlich zu verwirklichen — sogar unter persönlichen Opfern zu verwirklichen. Warum gerade im Bild? Offenbar deshalb, weil die betreffenden Maler keine andere Möglichkeit zu ihrer Selbstverwirklichung sehen; sie finden in unserer derzeitigen Gesellschaftsordnung keine andere Gelegenheit, jene Talente zu betätigen, an deren Entfaltung ihr persönliches Lebensgefühl gebunden ist. In diesem Zusammenhang betrachtet wären die Bilder also Selbstzweck -- aber welcher Maler wollte das zugeben? Er hat mit Recht die Ueberzeugung und den Wunsch, auch andern mit seinen Bildern etwas zu geben, er wendet sich nicht nur um Verkäufe, sondern in einem geistigeren Sinn an ein Publikum — an «den Kunstfreund».

Der «Kunstfreund»

Die Rücksicht auf den Abnehmer spielt beim Maler, so wichtig sie praktisch ist, also doch erst eine sekundäre Rolle. Auf welchem Standpunkt aber steht dieser Abnehmer, der «Kunstfreund»? Auch bei ihm gibt es finanzielle Gesichtspunkte, aber auch bei ihm betreffen sie nur die Oberfläche: er kauft vielleicht Gemälde berühmter Meister in der Hoffnung, dass die Preise steigen — eine Spekulation wie jede andere, die mit Kunst so wenig zu tun hat wie Getreidespekulation mit Landwirtschaft. Vielleicht sammelt ein anderer mehr aus Sammeleifer im allgemeinen, oder um die Wände seiner Wohnung «zu schmücken»: auch dies Erscheinungen der Oberfläche. Dahinter steht ein ganz anderes, viel tieferes Interesse: der Kunstfreund sieht im Kunstwerk die Verwirklichung von Vorstellungen, die auf irgendeine Art, vielleicht nur in irgendeinem Punkt, seinen eigenen

Vorstellungen verwandt sind, die zu verwirklichen ihm selbst das Talent abgeht. Der Kunstfreund umgibt sich mit Bildern, die ihn «ansprechen», die ihm «etwas zu sagen haben», deren Sprache er versteht, ohne dass es seine eigene sein müsste. Der Kunstfreund sieht im Kunstwerk Vorstellungen oder Stimmungen festgehalten, die ihm wichtig sind, die er aber selbst nicht festhalten könnte, und darum kauft er ein Kunstwerk, das einen bestimmten Ton festhält wie eine Stimmgabel, an der man sich immer von neuem orientieren, wieder richtig stimmen kann.

Dies das Schema der Beziehungen zwischen Kunstfreund und Künstler, die sich im Einzelfall natürlich ins Unabsehbare komplizieren — eine höchst eigenartige Situation, in der die Berührung zwischen Künstler und Kunstfreund von dem Zufall abhängt, dass der Kunstfreund gerade den ihm entsprechenden Bildern begegnet, die ohne Fühlung mit ihm, aus der persönlichen Welt des betreffenden Künstlers allein entstanden sind. Die Wahrscheinlichkeit des günstigen Zusammentreffens wäre hoffnungslos gering, wenn man nicht annehmen dürfte, dass durch die historische Situation eine gewisse Gemeinschaft zwischen Künstler und Kunstfreund geschaffen wird: beide stehen im gleichen Zeitraum, müssen sich mit den gleichen Zeitproblemen und Zeitstimmungen auseinandersetzen, und so ergibt sich eine allgemeine Verwandtschaft, ähnlich derjenigen zwischen den Insekten und den Pflanzen einer Wiese, die auch gegenseitig aufeinander abgestimmt sind, obwohl sie von ganz verschiedenen Entwicklungsreihen herkommen.

Die Wiese, auf der die Biene Kunstfreund unter tausend Blumen diejenigen sucht, die sie besonders ansprechen, ist eben die Ausstellung. Sie ist unter den gegebenen Verhältnissen die einzige Möglichkeit, den Kontakt zwischen Künstler und Kunstfreund, zwischen Produzent und Konsument von Kunstwerken herzustellen. Es dürfte sich aber lohnen, immer wieder darauf hinzuweisen, dass sich dieser Zustand erst in neuerer Zeit herausgebildet hat, während in früheren Blütezeiten der Kunst die Produktion des Künstlers überhaupt nicht oder lange nicht im gleichen Mass auf den Zufall eines Zusammentreffens mit einem unbekannten Abnehmer eingestellt war. Der Künstler arbeitete vielmehr auf Bestellung, und das war der gesündere Zustand.

Warum ist das heute nicht mehr möglich? Weil der Künstler keinen solchen Auftrag mehr bekommt. Er ist nicht mehr der Handwerker, der aus einer festen Handwerksordnung mit ihren objektiv gültigen Qualitätsnormen herauswächst, so dass die Persönlichkeit hinter dieser objektiv vorhandenen Handwerkstradition und Formenwelt zurücktreten kann. Man will nicht in erster Linie ein Gemälde, dessen Anfertigung man dann in zweiter Linie einer gut empfohlenen Werkstatt anvertraut, wie das etwa bei mittelalterlichen Altartafeln der Fall war, sondern man kauft ein Werk, gleichgültig welchen Gegenstandes, von der Hand des berühmten Malers XY. Man sucht nicht etwas Allgemeines, sondern die spezielle Talentprobe eines Virtuosen. Damit ist dieser Virtuose gezwungen, seine persönlichen Eigentümlichkeiten zur Hauptsache zu machen und sie künstlich zu übersteigern, während sie beim Künstler früherer Zeiten in den Dienst einer objektiven Aufgabe gestellt waren. Die Basis des Künstlerberufes ist damit immer prekärer geworden. Er ruht nicht mehr auf objektiven Grundlagen, sondern im subjektiven Geschmack, sowohl des Künstlers wie des Kunstfreundes.

Die Ausstellungen mögen so gut gemacht sein wie die Zürcher: ich glaube, es wird doch niemandem recht wohl dabei; das Bewusstsein, dass sie mit einem erschreckend kleinen Wirkungsgrad arbeiten, ist unter Malern und Besuchern allgemein. Weite Bevölkerungskreise stehen allen künstlerischen Aeusserungen fremd und gleichgültig gegenüber. Der Künstler, der durch seine Werke zu einer breiten Allgemeinheit sprechen möchte, erreicht nur einen kleinen Kreis speziell Interessierter, und nur der geringste Teil der ungeheuren Bilderproduktion findet einen Abnehmer, das heisst: die Unsumme von Arbeit, von Talent, von Energie und Gewissenhaftigkeit, wie sie durch jede solche Ausstellung repräsentiert wird, verströmt ins Leere, sie findet keinen Ansatzpunkt, wo sie weiterwirken könnte, sie geht für das kulturelle Leben verloren, statt ihm zu dienen.

Das Problem wäre, die weitaus grösste Mehrzahl der heute «frei» schaffenden Künstler in einen «notwendigen» Produktionsprozess einzubeziehen, ihr Talent der Veredelung normaler Bedürfnisse zugute kommen zu lassen, während es sich heute in einer abseits stehenden Luxusproduktion erschöpft. Aber dagegen sträubt sich das Selbstgefühl des Künstlers ebenso, wie das Misstrauen des Nichtkünstlers, dem es unheimlich wird, sobald er es mit dem Irrationalen einer persönlichen Begabung zu tun bekommt. Die öffentlichen Aufträge für die Ausschmückung von Gebäuden und Plätzen mit Malerei und Plastik sind dankenswerte Anfänge, aber auch ihnen haftet noch der Luxuscharakter an, und trotzdem ergeben sich schon die grössten Schwierigkeiten, da sich nur ganz wenige Künstler einem architektonischen Zusammenhang einordnen können.

Künstler und Auftraggeber

Der Streit der öffentlichen Meinung um den Entwurf von Hermann Haller für das Reiterstandbild Hans Waldmanns in Zürich (vergl. «Werk» Heft 9, S. 330) hat

neben seinen tragikomischen Seiten auch die Bedeutung eines Symptoms, das das schiefe Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber mit seltener Deutlichkeit aufweist.

Betrachten wir den Fall in abstracto: Eine Gruppe von Bürgern will aus irgendwelchen Motiven irgendeiner Persönlichkeit oder irgendeiner Idee ein Denkmal errichten, um sie zu ehren, ihr Andenken sichtbar zu machen und gegenwärtig zu halten. Das alles sind Absichten, die mit Kunst nicht das mindeste zu tun haben, weder tatsächlich noch dem Sinn nach; die Frage der «Kunst» stellt sich erst zuletzt bei der Ausführung; sie wird einem Künstler übertragen in der Meinung, er solle dieses Vorhaben auf *künstlerische Weise* befriedigen. So gesehen, ist «Kunst» also nichts anderes, als die qualitativ beste Ausführung der Aufgabe überhaupt, und nicht eine besondere Potenz, die sich zwischen Auftrag und Ausführung einschiebt.

Die Forderungen des Auftraggebers nach einem bestimmten darzustellenden Gegenstand, nach eventueller Porträtähnlichkeit, Ausrüstung, stimmungsmässiger Haltung usw. sind dabei objektive Forderungen, die aus der gleichen ausserkünstlerischen Sphäre kommen wie die Bedingungen nach Einhaltung einer gewissen Ausführungssumme, oder die materiellen Beschränkungen, die das verwendete Material dem Künstler auferlegt, ohne mit sich markten zu lassen. Wir unterstreichen: alle diese Beschränkungen stammen aus einer ausserkünstlerischen, kunstindifferenten, aber deshalb doch nicht kunstfeindlichen Sphäre, und die Aufgabe des Künstlers besteht gerade darin, trotz diesen Bindungen und aus diesen Bindungen ein Kunstwerk zu gestalten, in dem sie positiv als Bindung und nicht als Hemmnisse erscheinen. Wenn also der Besteller gegebenenfalls darauf pocht, dass zum voraus formulierte Bedingungen vom Künstler nicht eingehalten worden sind, so hat er grundsätzlich genau so recht, wie er recht hätte zu protestieren, wenn die Marmorfigur nach der Ausführung mangels genügender Equilibrierung auseinanderbräche, wenn sie nicht in den vorgesehenen Raum passte, oder zehnmal so teuer käme als vereinbart. Man sollte meinen, das wäre selbstverständlich. Das Verhältnis des Künstlers zur Allgemeinheit und damit zu seinem Auftraggeber und seinen Absichten ist aber derart schief geworden, dass der Künstler heute in der Regel jede Bindung von seiten des Bestellers als eine Zumutung empfindet, die man im Namen des Genies hintergehen oder unberücksichtigt lassen darf. Unsere Maler und Bildhauer sind durch die Entwicklung der letzten hundert Jahre derart auf das Geniegeleise geschoben worden, dass sie einen Auftrag kaum mehr als eine objektive Verpflichtung gegenüber den ausserkünstlerischen Wünschen des Bestellers ernst nehmen, sondern als den blossen Anlass zur Entfesselung ihrer individuellen Begabung, von der aus gesehen die genannten Wünsche und Bedingungen nicht als das im Kunstwerk zu gestaltende Rohmaterial erscheinen, vielmehr als lästige Hindernisse, die der selbstherrlichen Künstlerpersönlichkeit von kunstunverständigen Banausen in den Weg gelegt werden. Der Auftraggeber spielt sehr oft für den Künstler die Rolle des notwendigen Uebels, des Pedanten, dem man im Namen der Kunst ein Schnippchen schlägt, indem man seine Wünsche nicht weiter ernst nimmt.

Selbstverständlich hängt die Qualität eines Kunstwerks letzten Endes von der individuellen Begabung des Künstlers ab, aber es ist der gefährliche Irrtum des Durchschnittskünstlers unserer Zeit, dass er sich nicht nur *letzten Endes* auf diese Position versteift, dass er sie vielmehr vom ersten Augenblick an bezieht. Einem grossen Meister, wie jeder bedeutenden Persönlichkeit, wird man alle möglichen Schrullen gerne nachsehen, heute gelten aber diese Unnachgiebigkeiten als Kennzeichen des Künstlers überhaupt, als Beweis von Charakterstärke und Genialität. Es wäre falsch, den Künstlern daraus einen Vorwurf zu machen, sie sind durch die Entwicklung der letzten Jahrhunderte ohne bewusstes Zutun ihrerseits systematisch auf diesen Standpunkt gedrängt worden. Seit der alte Gesellschaftsorganismus der heutigen strukturlosen Masse Platz gemacht hat, fehlt dem Künstler jede objektive Basis für seine Tätigkeit. Er ist durch die historische Entwicklung gezwungen worden, den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in ganz ungesundem Mass in seine eigene Person zu verlegen und seine eigenen Individualismen zum Fundament seiner Tätigkeit zu machen, während sie vorher die blosse Tönung einer auf ausserindividueller, objektiver Grundlage ruhenden Arbeit waren.

Der Bruch des organischen Zusammenhangs zwischen Künstler und Auftraggeber hat aber nicht nur den Künstler, sondern genau im gleichen Mass den Auftraggeber verdorben. Er empfindet die «Kunst» nicht mehr als die selbstverständliche optimale Erfüllung gewöhnlicher Lebensbedürfnisse, sondern als eine in unbestimmter Höhe thronende Kulturpotenz im Abstrakten, eine Art allegorische Göttin, zu der aus dem irdischen Alltag keine Brücken führen und der man entweder mit der priesterlichen Gebärde des Eingeweihten oder dem radikalen Hohn des Freidenkers als Gläubiger oder Ungläubiger gegenübertritt. Die Welt der Kunst und ihrer Vertreter hat sich vom normalen Leben abgespalten, statt dass sie eine durch tausend Zwischenstufen mit dem gewöhnlichen Leben verbundene Krönung der alltäglichen Aufgaben wäre. Damit ist dem Auftraggeber auch von seiner Seite her das organische Gefühl für den Zusammenhang zwischen Aufgabe und künstlerischen Realisierungsmöglich-

keiten verlorengegangen. Erst hiedurch sind die grotesken Missverständnisse möglich geworden, dass der Besteller etwas ganz anderes bekommt als er erwartet, weil er wirklich vielleicht künstlerisch unrealisierbare Wünsche stellt, weil er nicht selbst von vornherein wenigstens geistig am Kunstwerk mitarbeitet, so dass nun im einzelnen der Künstler oft im Recht sein mag, wenn er in seinem Auftraggeber den kunstfremden Banausen sieht.

Ursprünglich war die Kunst immer die Befriedigung bestimmter sozialer Bedürfnisse, sie hatte den festen Boden eines genau umschriebenen Programms und die künstlerische Leistung bezog sich wesentlich auf die *Qualität der Lösung*, auf die Art der Befriedigung eines der Kunst von aussen her gestellten Programms. Diesen Boden hat die Kunst verlassen, und heute steht sie im Bodenlosen. Sie ist nicht mehr die qualitativ hochstehende Erfüllung einer Aufgabe, sondern eine seltsame Kulturpotenz für sich, für die man krampfhaft Betätigungsmöglichkeiten suchen muss, die sich den übrigen Lebensgebieten aufdrängt mit der Forderung: «Tun sie auch einmal was für die Kunst!» *In künstlerisch lebendigen Zeiten ist es nie jemand eingefallen, «etwas für die Kunst zu tun».* Der Künstler war vielmehr ein Mitarbeiter an objektiven Aufgaben, er wurde gerade darum als nötig und wichtig empfunden und effektiv gebraucht. Es ist schmerzlich zu sagen, aber nicht zu leugnen, dass die Kunst heute, im Grossen gesehen, eine Scheinexistenz führt auf Kosten der übrigen Lebensäusserungen, die sie verachtet und beiseite liegen lässt, statt sie zu durchdringen und zu veredeln, was für die allermodernsten Richtungen genau so gilt wie für die weniger modernen.

Es ist auf diese Weise zu der radikalen Abspaltung der Kunst vom übrigen Leben gekommen, unter der wir heute auf allen Gebieten leiden.

Auf der einen Seite ein Publikum, das den Künstler als teils scheu verehrten, teils nicht ernst genommenen abseitsstehenden Ausnahmemenschen betrachtet, den man aus Verlegenheit ins Wolkenreich der Genialität abschiebt, weil man nicht weiss, wo er sonst unterzubringen wäre, als Spezialisten, von dessen Tätigkeit neunundneunzig Prozent der Zeitgenossen in rührender Bescheidenheit (die zwar grösstenteils eine Ausrede für Gleichgültigkeit und Verlegenheit sein dürfte) «nichts zu verstehen» überzeugt sind, auf der andern Seite eine Künstlerschaft, die stolz darauf ist, «vom Pöbel» nicht verstanden zu werden, die für einen ganz kleinen Kreis von Kennern und von Snobs arbeitet, die gerade das Exklusive solcher «Kennerschaft» suchen, und für Spekulanten, die aus den genannten Gruppen Vorteil ziehen. Man soll dem nicht entgegen halten, dass die besten Künstler immer nur von wenigen Zeitgenossen verstanden wurden. Das ist sicher richtig, aber diese wenigen waren früher eben wirklich «die Besten ihrer Zeit», Individuen der kulturell, wirtschaftlich und politisch führenden Schicht, und nicht abseitige Spezialisten, die für die öffentliche Meinung als Wortführer nicht in Betracht kommen, weil sich ihre Meinung lediglich auf einen sich nach aussen betont abschliessenden Kreis von Spezialisten bezieht. Es dreht sich unsere Kunst im Kreise wie das Eichhorn im Käfig, ein Kunstbetrieb von Spezialisten für Spezialisten, abseits aller Realität, und eine verfehlte Art von Kunstgeschichtsunterricht an den Schulen aller Stufen tut das ihrige, diesen Zustand zu stabilisieren (worauf wir später zurückkommen).

Ueber die Qualität der so entstehenden Kunstwerke ist damit nichts ausgesagt, sie kann sehr hoch sein, aber ihr Geltungsgebiet ist äusserst beschränkt, denn es hat die Anerkennung willkürlicher Spielregeln zur Voraussetzung, wie das mit letzter Deutlichkeit an dem völlig gespensterhaften Betrieb der verschiedenen abstrakten und surrealistischen Konventikel sichtbar wird, die die letzten Zuckungen einer sterbenden Epoche bedeuten. Daneben verläuft das Leben in völliger Barbarei, weil es die Künstler in ihrer grossen Mehrzahl unter ihrer Würde halten, sich mit mehr handwerklichen Aufgaben abzugeben.

Ein krasses Beispiel bietet der heutige Stand der Porträtmalerei. Wir haben eine Unmenge von Malern, die nicht wissen, was sie mit ihren Bildern anfangen sollen; wir haben — trotz aller Fotografie — ein effektiv vorhandenes Bedürfnis recht breiter Schichten nach Familienporträts, mit dem die Forderung nach möglichster Porträtähnlichkeit selbstverständlich verbunden ist; die Künstler haben sich — und man hat ihnen — aber eingeredet, diese künstlerisch indifferente Forderung sei eine unkünstlerische Forderung, und so wird dieses reale Aufgabengebiet die Beute obskurer ausländischer «Professoren», die alle Hände voll zu tun haben, weil sich kein einheimischer Künstler dazu herbeilässt, das Programm des lebensnahen Porträts auf künstlerische Weise zu befriedigen — wie es nicht nur die gar nicht zu verachtenden «portrait manufacturers» aller Zeiten, sondern auch Dürer, Holbein, Hals, Ingres, Leibel getan haben, um nur diese Stichproben zu nennen. Aeusserlich sind Samtjakett und Lavallière als Auszeichnung des Künstlerstandes verschwunden, aber im geheimen lebt der Traum von Künstlerfürsten weiter, der in der Lenbach-Mackart-Zeit blühte, der Traum des ausserhalb jeder Gesellschaftsordnung und jeder objektiven Verpflichtung lebenden titanischen Schöpfers. Es ist aber keine Besserung denkbar, bevor nicht dieser Traum überwunden ist und «die Kunst» wieder den Weg zu den realen Aufgaben zurückgefunden hat, von denen sie herkommt.

Peter Meyer