Zu einem Buch über Ferdinand Hodler

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **10 (1942-1943)**

Heft 10

PDF erstellt am: **19.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-759917

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zu einem Buch über Ferdinand Hodler

Von Peter Meyer

I.

Das Buch hat zwei Verfasser, die ausdrücklich wünschen, nicht kritisch auseinandergehalten zu werden, und jeder Verfasser hat seinerseits zwei Gesichter — eines, das nach der Kunst blickt und eines das in der Kunst nur ein Mittel sieht zur Demonstration anderer Absichten[1]).

Dem Buch liegt die Ueberzeugung zu Grunde, dass Hodlers „realistische" Bilder die qualitätvolleren seien als seine „idealistischen". Dem ist zuzustimmen, und die Verfasser stehen mit dieser Meinung nicht so allein wie sie annehmen, in einem etwas stark betonten Bedürfnis, wohl schon recht offene Türen mit revolutionärer Emphase aufzustossen. Der Schreibende beispielsweise ist nicht erst seit der Lektüre dieses Buches überzeugt, dass in zwanzig Jahren eine ganze Anzahl allegorischer Damen, für die jeweils begeisterte Literaten hochtrabende Titel erfinden durften, in den Dépôts der verschiedenen Museen verschwunden sein werden, als dem Ansehen des Malers abträglich, wie auch gewisse Böcklinbilder dem Ansehen ihres Urhebers abträglich sind — denn schliesslich hat ein Maler das Recht, von der Nachwelt nach seinen besten und nicht nach seinen schlechtesten Werken beurteilt zu werden.

Den Rang-Unterschied an Hand eingehender und treffender Bildbeschreibungen und -Deutungen zu begründen, ist ein Verdienst dieses Buches, und aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit Hodler weiss Mühlestein interessante Einzelheiten zu bieten, die auch für das Verständnis des Oeuvres und seine chronologische Ordnung wertvoll sind.

Die Verfasser lassen sichs aber nicht an dieser persönlichen und künstlerischen Substanz genügen, die das Buch lesenswert macht, sondern sie fühlen sich ausserdem noch verpflichtet, Hodler als Demonstrationsobjekt für ihr soziologisches Glaubensbekenntnis zu systematisieren. Das ist das andere Gesicht des Buches. Wir werden belehrt, dass Hodler der von der Proletarisierung bedrohten Klasse der ländlichen Handwerker und Kleinbürger angehört habe, dass er dann aber nicht den Anschluss an die „progressive Form des Proletariats" — nämlich an die Industrie-Arbeiterschaft — gefunden habe, er habe viel-

[1]) „Ferdinand Hodler, sein Leben und Werk" von Hans Mühlestein und Georg Schmidt. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich 1942.

mehr erfolgreich um die Gunst des Grossbürgertums gebuhlt, und dieser Verrat an seinen Klassengenossen habe seine Kunst auf weite Strecken hin deformiert, und eben auf den Abweg des „Idealismus" geführt, von dem ihn erst ganz zuletzt die Erschütterung durch den Tod einer geliebten Frau wieder geheilt, und auf den Pfad des Realismus zurückgeführt habe.

Diese Ueberlegungen enthalten Richtiges, sie sind wert durchdacht zu werden — selbst in der grotesk überspitzten Form, in der sie von den Verfassern ausgesprochen werden, denn die gesellschaftliche Position eines Künstlers findet selbstverständlich in seinem Werk ihren Niederschlag, als eine nicht wegzudenkende Komponente seiner Persönlichkeit. Die Verfasser rechnen aber diesen Teil fürs Ganze, sie sehen überall Soziologie und nichts als Soziologie, und dadurch wird ihr Bild falsch. Die Manie, jede der auftretenden Personen sogleich zu soziologisieren erinnert an jene militärischen Sanitätsübungen, bei denen den Soldaten, die Verwundete zu markieren haben, Anhängeadressen mit den supponierten Verletzungen angehängt werden. Eine Parallele zu dieser soziologischen Manie findet sich in der psychologischen Literatur: sie betrifft die Rolle der Erotik. Selbstverständlich spielt auch die erotische Komponente in jeder menschlichen Aeusserung, die den ganzen Menschen engagiert, ihre nicht wegzudenkende Rolle. Nun gibt es aber Leute, die aus irgendwelchen psychischen oder physiologischen Gründen für diese Komponente überempfindlich sind — Erotomanen, die in allen Aeusserungen nur die Erotische Seite und keine andere sehen, — entweder den Ausdruck des Erotischen, oder die Verdrängung oder Kompensierung oder Sublimierung des Erotischen, und die jeden als Mucker denunzieren oder des Selbstbetrugs bezichtigen, der es wagen würde, die Existenz erotik-freier Bezirke zu behaupten. Den Verfassern des Hodlerbuches geht er ähnlich mit der Soziologie — und es ist Sache der Psychoanalytiker zu entscheiden, ob diese Strukturverwandtschaft auch hier auf ein Verdrängungsphänomen schliessen lässt.

Nicht nur alles und jedes, was passiert ist, wird soziologisiert, sondern erst noch das, was n i c h t passiert ist, dafür ein ergötzliches Beispiel: Hodler begeistert sich an der Figur eines Wütenden, der sich allein gegen eine ganze Meute von Feinden verteidigt, und dazu wählt er sich einen Bekannten als Modell, den Genfer Polizeikommissar Fèlix Vibert. Hodler versucht sich vorzustellen, wie sein Freund Felix aussehen würde, wenn er in einer solchen Situation wäre, und er sieht ihn sogar im Traum als Marignanokrieger. Es ist völlig klar, dass es dabei Hodler einzig auf das Verhältnis des Einen Tapferen zu den Vielen ankommt, und sonst auf garnichts, er

hat gar keine Ursache, auch noch eine Begründung und Vorgeschichte für die Traumsituation zu erfinden. Nicht so die Verfasser. Für sie steht es ausser Zweifel, dass der Tumult, der überhaupt nicht stattgefunden hat, ein sozialer Tumult gewesen wäre, wenn er stattgefunden hätte, und dass die gegen den Marignano-Krieger Felix anstürmende Menge eine proletarische Menge gewesen wäre, wenn sie überhaupt gewesen wäre, und somit wäre besagter Marignanokrieger ein Unmensch und Scherge der Reaktion gewesen — und dieses tolle fiktive Wahngebilde, zu dem Hodlers Traum in den Köpfen der Verfasser wuchert, gibt diesen noch neun Seiten später Anlass zu einem wahren Hassausbruch gegen den Polizeikommissar Vibert und auf die Polizei im Ganzen und Allgemeinen „des Organs derer, die in unserer Zeit in der Situation der damaligen Ritter sind"! Die historischen Marignanokrieger werden zu „bäuerlichem und städtischem Proletariat" soziologisiert, das sich „vom europäischem Kriegsunternehmertum anwerben liess." Das sind sie zum Teil und unter anderem auch gewesen, aber ist mit diesem einen Aspekt „das Wesentliche" einer einmaligen historischen Situation wirklich erschöpft? Mit dem gleichen Recht könnte man als „das Wesentliche" aller Parteien von rechts bis links bezeichnen, dass sie eine Organisation der wirtschaftlichen und weltanschaulichen Spannungen durch Intellektuelle seien, die sie zur Schaffung einträglicher Stellen auszubeuten verstehen — was ebenso richtig und ebenso schief wäre.

Dieses wahrhaft kindische Ressentiment wird in alles und jedes hineininterpretiert — sogar in den Schulbubenkonflikt des jungen Hodler mit seinen Mitschülern in der Malklasse Menn. Dieser Auftritt wird zur siegreichen Auflehnung des Proletariers Hodler gegen die „Herrensöhnchen" dramatisiert — als ob nicht jeder begabte Streber, der immer als erster kommt und als letzter geht, und der vom Lehrer ausdrücklich protegiert wird eben deshalb unbeliebt wäre, weil seine Mitschüler dieses Strebertum als Bruch der „Klassen-Solidarität" empfinden — Klasse diesmal nicht soziologisch gemeint.

Eine andere Szene: um das Minenspiel der Todesangst recht realistisch malen zu können, drängt Hodler seine Modelle an den Rand des flachen Daches über dem siebenstöckigen Haus, in dem sich sein Atelier befindet. Weil das mit Hodlers „Realismus" zu tun hat, wird es mit bewundernder Anerkennung für den „fast primitiven Wirklichkeitsfanatismus" des Malers berichtet. Der Leser stelle sich vor, welcher Entrüstung das gleiche Verhalten begegnet wäre wenn es sich nicht um den „Realisten" und „Proleten" Hodler handeln würde, sondern um einen Maler „grossbürgerlicher" Herkunft, die sich erlaubt

hätte, seine armen Opfer skrupellos als Objekte seiner psychologischen Neugier auszubeuten, um damit dem Mangel inneren Vorstellungsvermögens aufzuhelfen!

Schematisch starr und in der Formulierung etwas schülerhaft wirkt auch die psychologische Klassifizierung von Hodlers Werk, doch dürfte sie sachlich richtig gesehen sein. Schon in den Kapitelüberschriften werden alle vorkommenden Kombinationen durchpermutiert, die realistisch-expressive und die idealistisch-expressive Werkreihe, und unter dieser die extravertiert idealistischen und die introvertiert-idealistischen Werke, die optimistische und pessimistische Introversion, die feminine elegische Versunkenheits-Introversion und ekstatische Verschenkungs-Introversion, sowie die maskuline Extraversion ins Pseudo-Geistige und ins Pseudo-Sinnliche — als zwei Arten der Flucht von der Wirklichkeit.

Von seiner Thunerseelandschaft heisst es „so zwingt Hodler die Natur, seine Grundsätze zu beweisen... Dabei liegt es nur an dieser theoretischen Ueberspitzung... dass dieses Bild so pedantisch und so brutal wirkt!.." Genau das lässt sich von diesem Buch über Hodler sagen. Als Einführung in das Werk des Malers ist es ungeeignet, dagegen für den, der dieses schon einigermassen kennt, interessant, sofern er das Richtige aus der tendenziösen Darstellung herauszulesen versteht. Soweit das Buch auf Erlebnis und auf der persönlichen Bekanntschaft mit Hodler beruht, hat es menschliche Wärme, soweit es Theorie doziert, geht es ihm nicht um Kunst und um objektive Erkenntnis, sondern um weltanschauliche Propaganda.

II.

Soziologische Kunstbetrachtung

Das Hodler-Buch von Mühlestein und Schmidt gibt Anlass, „Nutzen und Nachteil der Historie" soziologischer Richtung abzuwägen, soweit diese zum Verständnis der Kunst beizutragen beabsichtigt. Diese Betrachtungsart erlebt heute eine seltsame Nachblüte in der Schweiz, die mit der auch auf anderen Gebieten des geistigen Lebens zu beobachtenden Entwicklungslähmung zusammenhängt, als Folge der Abwehrhaltung, die wir den politischen Ereignissen gegenüber einzunehmen gezwungen sind. Denn der historische Ort dieser Betrachtungsart war die Zeit vor und nach dem deutschen Zusammenbruch des ersten Weltkriegs und die der Inflation. Damals fand sie ihre Pflege vornehmlich im „Jahrbuch für Sozialwissenschaften" aus dem richtigen Bewusstsein, dass es sich dabei primär

um Beiträge zur Soziologie, und zur sekundär um solche zur Kunsterkenntnis handelt. Die führenden Namen waren etwa Benjamin, Horkheimer, Krackauer, Mannheim, Wiesengrund-Adorno, Max Raphael sowie eine Gruppe von Wiener Gelehrten. W. Hausensteins Buch „Die Kunst und die Gesellschaft" ist schon 1917 erschienen. Dies festzustellen ist nicht unnötig, da heute unsere soziologischen Nachzügler mit dem Anspruch auftreten, Bahnbrecher zu sein.

Die soziologische Fragestellung ist so wertvoll und nötig wie jede andere, nur führt sie nicht zum Kunstwerk hin, sondern vom Kunstwerk weg. Denn das Kunstwerk ist essentiell ein aesthetischer Tatbestand, und darum in seinem eigentlichen Wesen ausschliesslich von der aesthetischen Seite her erschliessbar, durch die Erklärung seiner Formstruktur. Nebenher ist jedes Kunstwerk auch noch ein soziologischer, technischer, kommerzieller, usw. Tatbestand, aber alles, was von der technischen Seite, der kulturhistorischen Seite — wozu auch die soziologische gehört — oder sonst einer Seite über ein Kunstwerk ausgesagt werden kann, betrifft nicht das Wesen des Kunstwerks, denn es liegt nicht auf der Ebene des Künstlerischen. Den mit Kunstwerken noch nicht Vertrauten auf dem Weg der soziologischen Betrachtung zum Kunstverständnis anleiten zu wollen ist ebenso sinnlos, wie wenn man einen, der noch nie ein Schauspiel gesehen hat, als Einführung in das Wesen des Dramatischen zuerst hinter die Kulissen führen wollte. Man erklärt ein Bild nicht dadurch, dass man es sogleich umdreht und den, von der Rückseite allerdings deutlicher abzulesenden Aufbau aus Keilrahmen. Leinwand, Grundierung, Untermalung und Lasur erleutert, und auf die soziologische Stellung des Malers, Bestellers, Leinwandfrabrikanten und Schreiners hinweist, und auf die Entwicklung der Farbchemie vom farbenreibenden Malerlehrling zum chemischen Grosskonzern. Obwohl dies alles ohne Frage auch mit der Entstehung des Bildes zu tun hat und in sich selbst richtig und interessant sein mag. Durch solche Aufklärung über das zum Entstehen eines Kunstwerks zwar Unerlässliche, für sein Wesen aber Nebensächliche wird der Anfänger höchstens blasiert, sofern er nicht intelligent genug ist, die Schiefheit der Methode zu durchschauen: er hat die Illusion, dem Kunstwerk überlegen zu sein, er hat „hinter die Kulissen gesehen" und den schönen Betrug durchschaut — nun soll ihm niemand mehr etwas vormachen. Das Kunstwerk und der Künstler ist durch die soziologische Klassifizierung abgestempelt, an einen bestimmten Ort eingereiht, erledigt, ohne dass vom eigentlich Künstlerischen — also von der Hauptsache, auch nur mit einem Wort die Rede gewesen wäre.

Aber nicht nur die künstlerische, auch die menschliche Seite geht bei der soziologischen Betrachtung des Kunstwerks notwendigerweise verloren, weil sie in ihrem Koordinatensystem keinen Platz findet. Künstler und Auftraggeber und wer immer sonst in der Entstehungsgeschichte eines Kunstwerks eine Rolle gespielt hat, erscheinen als blosse Marionetten ohne eigenes Schicksal und eigenen Willen, als Exponenten sozialer Positionen und als psychologische Typen, genau zu klassifizieren auf der Skala der Introversionen und Extraversionen, und einmontiert als ein Rädchen in die Maschine der sozialen Beziehungen, und dann schnurrt alles Weitere von selber ab, zwangläufig, denn soziologie-freie Bezirke dürfen nicht zugestanden werden, sonst würde in diesem Mechanismus ein Rad fehlen. Durch die Klassenzugehörigkeit der Figuranten ist schlechthin alles determiniert, und was als Objekt der Betrachtung schliesslich übrig bleibt ist nicht das Kunstwerk mit allem seinem irrationalen Reichtum und Persönlichkeitsgehalt, sondern der eindimensionale und qualitätenlose Schnittpunkt soziologischer Beziehungen.

Gerade das Maschinenmässige des soziologischen Weltbildes, wie es die Verfasser des Hodlerbuches vertreten, fasziniert die technische Intelligenz vieler Zeitgenossen, denn es lässt so suspekte Grössen wie Bildung und Geschmack als für die Betrachtung von Kunstwerken unerheblich erscheinen. Es wird den Leuten ein ohne grosse geistige Unkosten und Zeitaufwand zu bedienendes Rechenmaschinchen angeboten, eine Art Gebrauchsphilosophie für das geistige Existenzminimum, in deren Formeln schlechthin alles aufgeht — denn alles, was damit nicht zu bewältigen wäre, wird als irreale Ausflucht und als Selbstbetrug aus der „Wirklichkeit" abgeschoben.

Mit wahrem Fanatismus wird jede Art von „Idealismus" von den Verfassern als „Flucht vor der Wirklichkeit" gebrandmarkt. Durch den idealistischen Verrat an der wahren Bewältigung der Existenzprobleme habe sich Hodler den Beifall des „Erfolg und Macht verleihenden Bürgertums" erkauft. Ankers Gemälde sind „selbstbetrügerische Sentimentalität" Hodlers „Andacht im Kanton Bern" und „Gebet im Kanton Bern" sind „der erste Hahnenschrei des Verrats an der realistischen Bewältigung der Lebensprobleme" und der „Alte Pfarrer" „predigt diesen hoffnungslos bedrängten Existenzen mit idealisierendem Pathos eine irreale Verkündigung, da er ihnen, und sich, keinen realen Ausweg aus ihren Nöten zu verschaffen vermag".

Für die Möglichkeit des Vorhandenseins in sich beruhender Existenzen, die „Auswege" weder suchen noch nötig haben, sind die Autoren in ihrem unersättlichen Bedürfnis nach soziologischer Dramatisierung des Daseins schlechthin blind —

daher auch ihre Forderung, jeder Künstler sei verpflichtet, für irgend einen vermeintlichen „Fortschritt" auf politischem oder sozialem Gebiet bewusst Partei zu ergreifen. Diese Forderung wird zwar nirgends direkt formuliert, aber als selbstverständlich vorausgesetzt, wenn gegen Anker und Hodler der Vorwurf erhoben wird, sie hätten sich nicht für die „progressive Form des Proletariats" interessiert. Es ist aber völlig willkürlich, aus der Tatsache, dass jedes Kunstwerk unwillkürlich die soziologische Situation seiner Zeit mehr oder weniger deutlich spiegelt, (wie es zugleich auch die religiöse, philosophische und viele andere Situationen mehr oder weniger deutlich spiegelt), die Forderung abzuleiten, jeder Künstler müsse in seinem Werk bewusstermassen auf diese Situation Bezug nehmen und sie dadadurch illustrieren. Die soziologische Ausrichtung erstickt die Einsicht in die Vielschichtigkeit des wirklichen Daseins, sie macht (beabsichtigtermassen) blind für die geschichtliche Bedeutung und Würde der Vita contemplativa, und dafür, dass es ebenso zu den kulturgeschichtlichen Funktionen (— aber deshalb auch nicht zu den dem Künstler ausdrücklich aufzugebenden Pflichten —) gehört, das Beharrende, zeitlos Gültige und von den wechselnden Modernitäten nicht Angreifbare zu vertreten, wobei die Komponente der jeweiligen Modernität ganz vonselbst miteinfliesst, ohne ausdrücklich gesucht — und damit outriert zu werden. Um dem Leser aber von vornherein jede Sympathie mit dieser Hälfte des Daseins zu verleiden, wird sie als „Flucht" und „idealistischer Selbstbetrug" moralisch degradiert und lächerlich gemacht.

Auf Seite 256 und den folgenden definieren die Verfasser, was sie sich unter „Idealismus" vorstellen: hier beschreiben sie einen — den Hodlerischen — Idealismus, der tatsächlich ein fragwürdiger „Idealismus" in Anführungszeichen war, und von da aus wird aller Idealismus mit diesem speziellen „Idealismus" gleichgesetzt. Sehr richtig wird unterschieden zwischen „Idealismus als geistige Haltung" und „Idealismus als moralische Haltung", wenn dann aber als mögliche Kombinationen nur die von geistigem Idealismus und moralischem Realismus, und von geistigem Realismus und moralischem Idealismus angeführt werden, unter Unterschlagung der beiden weiteren Kombinationsmöglichkeiten von geistigem Idealismus und moralischem Idealismus, geistigem Realismus und moralischem Realismus, so enthüllt sich das Tendenziöse der ganzen Darstellung. Desgleichen in der Gegenüberstellung von „realistischer Bejahung" und „idealistischer Flucht" (vor der Wirklichkeit): es gibt auch eine Flucht ins realistische Détail, aus dem Verzicht auf zusammenfassende — und das heisst von vornherein „idealistische" Gesichtspunkte. Schief ist die ganze Idealismus-Kon-

troverse schon deshalb, weil jede künstlerische Auseinandersetzung mit inneren oder äusseren Problemen von vornherein und im Ganzen eine idealistische und keine realistische Antwort ist, gleichviel ob sie dann im Speziellen mit realistischen oder idealistischen Form-Mitteln ausgesprochen wird, denn auch die realistischen Formen haben im Verhältnis zum Dargestellten Symbolcharakter — also idealistischen und nicht Realitätscharakter.

Leider versäumen die Verfasser zu sagen, was sie eigentlich mit „Wirklichkeit" meinen. Die wirkliche Wirklichkeit wäre doch wohl die Gesamtheit der in einem Zeitquerschnitt vorhandenen Realien und Ideen — denn dass auch letztere im genauen Wortsinn „wirklich" sind, das heisst Folgen nach sich ziehen, wird man nicht bestreiten wollen. Und zwar sind nicht nur die gerade aktuellen, das heisst in Bewegung befindlichen, und darum im Vordergrund des Zeitbewusstseins stehenden Kräfte und Massen „wirklich", sondern nicht minder die potentiellen Kräfte und ruhenden Massen. Die Verfasser dagegen meinen eine irgendwie (denn Genaueres wird nirgends darüber gesagt) politisierte und aktualisierte, also tendenziös auf irgendwelche Wünsche ausgerichtete „Wirklichkeit", genauer: sie verleihen den Titel „Wirklichkeit" als Auszeichnung denjenigen Strebungen, die ihnen sympathisch sind, weil sie in ihrem System aufgehen. Für Theoretiker, die jede Idealisierung als Ueberbau zur Verdeckung der realen Wirklichkeit erklären — und jede begriffliche Abstraktion bedeutet Idealismus, das heisst Ausrichtung nicht auf das konkrete Einzelobjekt, sondern auf eine Idee — kann das Gesagte keinen Vorwurf bedeuten, denn er ist nur logisch, dass der überzeugte Leser den vor ihnen ausgesprochenen totalen Ideologieverdacht auch ihren eigenen Aussagen gegenüber akzeptiert — wie es schon der alte Zenon mit dem Kretern machte.

„Mit der wachsenden Problematik wächst auch die Versuchung, ungelöste und vielleicht auf der bisherigen Grundlage der Gesellschaft unlösbare Probleme durch Ersatzleistungen des Gedankens oder des Gemütes für gelöst zu erklären". Das ist gewiss richtig, nur übersehen die Verfasser, dass gerade ihre eigene Theorie in aller erster Linie das Musterbeispiel einer solchen Flucht vor der konkreten Vielfalt und strukturellen Kompliziertheit der realen Existenz ins Pseudo-„Idealistische" ist, in die Fiktion eines Systems, in dem alles ohne Rest aufgeht. Es wirkt reichlich peinlich zu sehen, wie hier Intellektuelle auf dem Umweg über die Kunstsoziologie zum Klassenkampf hetzen, und dies heute, wo man auf allen Seiten glücklich verstanden hat, dass die Vertreter aller soziologischen Positionen auf Gedeih und Verderb aneinander gebunden sind, und dass

es darauf ankommt, konkrete Aufgaben objektiv zu lösen, nicht aber begriffliche Abstraktionen wie „Proletariat" und „Bürgertum" zu allegorisieren und dann als allegorische Figuren zu dramatisieren, wie dies die Verfasser des Hodlerbuches tun. So einfach, dass sich alle Schwierigkeiten des Daseins auf dieses oder irgend ein anderes simples Gegensatzpaar bringen liessen, liegen die Dinge wirklich nicht, und wir müssen endlich den Mut haben, auf solche kindische Vereinfachungen zu verzichten und ohne grosse weltanschauliche Phrasen zur konkreten Vielfalt und Kompliziertheit der realen Wirklichkeit zu stehen — einschliesslich ihrer irrealen Komponenten.