

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 30 (1943)
Heft: 5

Artikel: Zürich 1914 - 1918
Autor: Kern, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-24269>

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

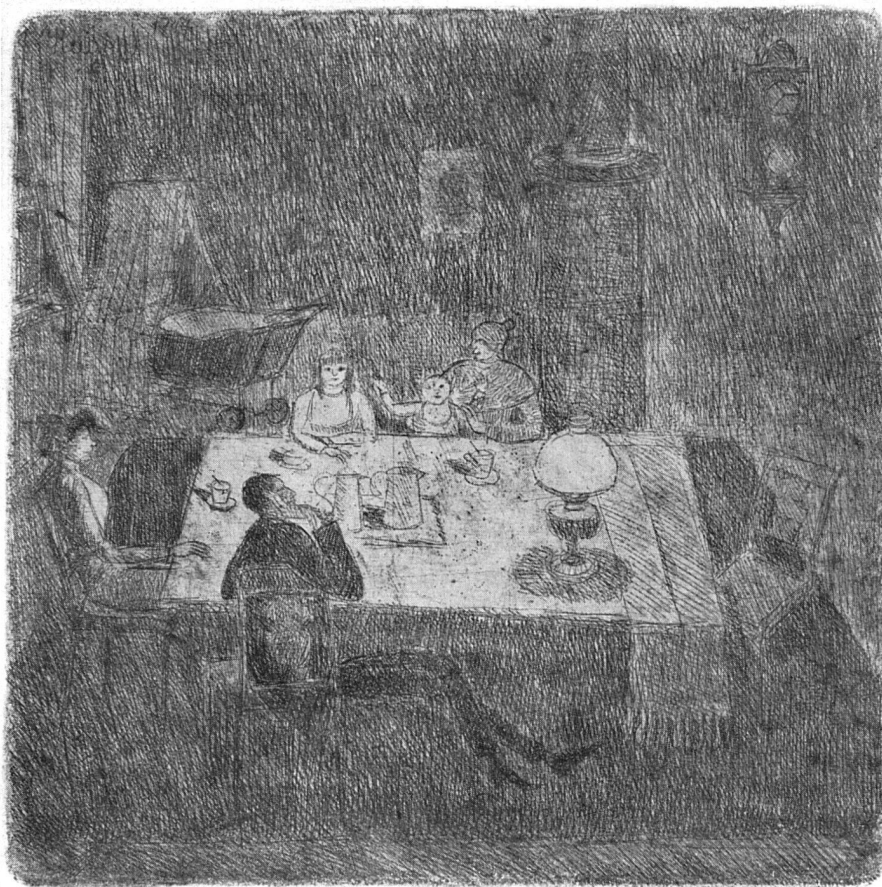
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 06.02.2026

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

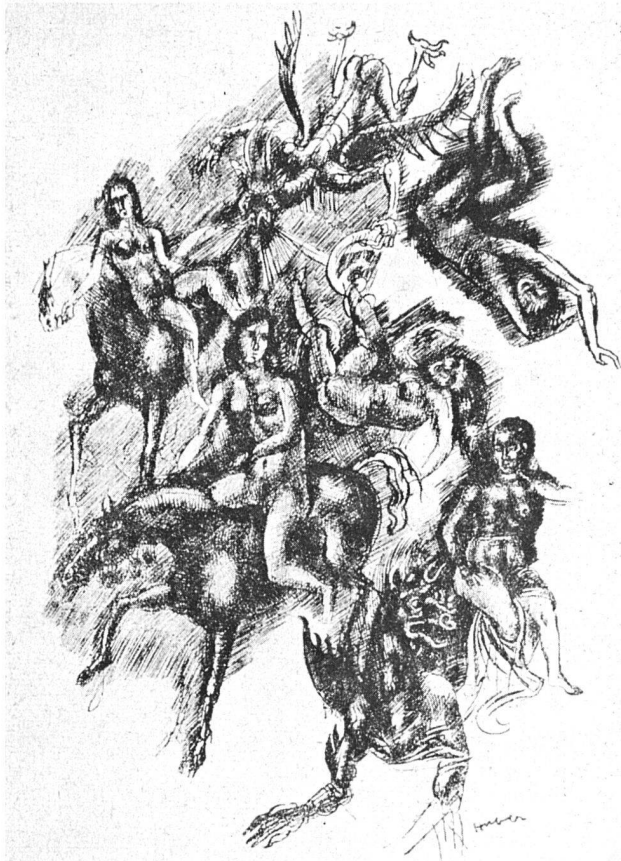
Karl Hügin *Die Familie* Radierung 1914

Z Ü R I C H 1 9 1 4 – 1 9 1 8

von Walter Kern

Die Ausstellung «Die junge Schweiz» im Kunsthaus Zürich gab einen Querschnitt durch das Schaffen der jungen Malergeneration inmitten dieses zweiten Weltkrieges. Einige Monate vorher hatte die «Allianz» gezeigt, was in der Schweiz an abstrakten, surrealistischen und konstruktivistischen Tendenzen wirkt. Es liegt daher nahe, sich in jene Epoche des ersten Weltkrieges zurückzusetzen und sie vergleichend neben die auffällige innere Spannungslosigkeit zu stellen, die das heutige künstlerische Schaffen kennzeichnet. Zieht man weitere Beispiele der heutigen Situation herbei, so denkt man an die dickleibigen Romane der Amerikaner, die – wie es vorgekommen sein soll – gleich an drei verschiedene Übersetzer vergeben wurden, damit die tausend Seiten durch rationelle Arbeitsteilung in wenigen Wochen in deutscher Übertragung vorliegen, weil das Publikum nach geistiger Nahrung hungere.

Umfangreiche Bilderbücher über schweizerische Maler bestimmen weiter das Gesicht des Büchermarktes, wobei es ebenfalls kennzeichnend ist, daß sie mehr rückschauend als aktuell oder vorwärtsweisend sind und eher einer Pflicht der Inventarisierung Genüge tun, als daß sie an der Zeit gestaltend mitwirken. Die schweizerische Plakatkunst, die um 1917/1918 einen Höhepunkt erreicht hatte, geht auf mittlerer Höhe geruhsam vorwärts. Es gibt weder eine kämpferische Kunst- noch Literaturzeitschrift. – So scheint unser heutiges künstlerisches Leben einerseits Selbstbesinnung auf die eigenen Kräfte und Möglichkeiten zu sein, andererseits leise Klage um eine versinkende Welt, die durch die Hinwendung zu Stifter, Hölderlin und die Antike wieder zurückzurufen versucht wird. Im allgemeinen ist überall die Betonung des Schweizerischen und Eigenständigen erwünscht oder gar gefordert.



mann Huber Federzeichnung 1915

Aus dieser Situation gehen meine Gedanken zurück in jene Zeit des letzten Weltkrieges, wie sie sich im Zürcher Kunstleben gespiegelt hat. Sicher dürfen diese beiden Kriegsepochen nicht ohne weiteres verglichen werden, denn dieser Krieg ist nur die Fortsetzung dessen, was George schon damals den « ersten Weltkrieg » genannt hat, und die kurze Friedenspause war nur eine wirtschaftliche Fortsetzung des Krieges und eine Waffenpause für den geschlagenen Gegner. Man könnte daher diesen heutigen Krieg die zweite Runde des gleichen Kampfes nennen. Dabei ist es aber erstaunlich, wie ganz anders heute die geistigen Kräfte der Schweiz reagieren. Außer der stärkern Betonung des Nationalen und dem Aufklackern verschiedener Konzeptionen einer neuen Gesellschaftsordnung spürt man nichts von einem geistigen Aufbruch, wie er im letzten Kriege das Bild von Kunst und Literatur bestimmte. Ist diese von einer fast bedrückenden Beschaulichkeit gekennzeichnete Situation dadurch zu erklären, daß der trügerische ekstatische Aufbruch zum neuen Menschen und zu einer neuen Welt während des letzten Krieges enttäuscht hat? Hat diese in pathetischen Worten und gesteigerten Bildern geforderte neue Welt sich erst bis zum halben Wege durchgesetzt, oder ist sie die alte Welt des Kampfes um Macht geblieben? Heutige soziologische Kunstbetrachter würden jener Zeit einen Mangel an Sinn für die Realität vorwerfen. Aber ich lese in einer Nummer der « Weißen Blätter » (die René Schickele 1915–1918 im Verlag Rascher & Co. in Zürich herausgab), im aktivistischen Programm Ludwig Rubiners: « Mit allen Fähigkeiten des neuen Auges hat der Maler wiederum Vorbilder in die Öffentlichkeit zu zeichnen.

Vorbilder für die Aufpeitschung und Aufrichtung, in denen kein Stück der Komposition aus Gefälligkeit und Formenspaß gemacht ist, sondern jede Form die Tatsache eines Dinges vertritt, das den Menschen wesentlich ist. Und es gibt hier das große, den Ateliers noch so unbekannte Mittel, das längst allen Völkern bekannt und vertraut ist und auf sie unendlich aktiver wirkt als die empfindungsreichste Spezialität der Kunstsalon-Maler: Dies ist die Malerei der Propaganda für und gegen. » Und damals schrieb der kürzlich in Brüssel verstorbene Carl Sternheim, dessen Tod bei uns kaum zur Kenntnis genommen wurde, in einem in Briefform gehaltenen Vorwort zu einem Bilderbuch von Ottomar Starke: « Sie folgen ihrem guten Stern, begreifen Sie, daß nicht nur jetzt, sondern stets alle eigentliche Kunst politisch war. Jedes Werk des wirklich großen Künstlers ist uns nur deshalb lebendig, weil es als höchste politische Erkenntnis seiner Zeit vor jeder andern Äußerung menschlichen Geistes zeitgenössisch, uns den schließlichen Sinn der betreffenden Epoche in die Ewigkeit hinüberrettete. »

Das sind bereits soziologische Forderungen, die an die Kunst gestellt wurden, bevor diese neue Gesellschaftsordnung da war, was ebenso auf die heutige Situation zutrifft, soweit soziologisch orientierte Kunstbetrachter die Kunst bereits in den Dienst einer noch nicht existenten neuen Gesellschaftsordnung stellen wollen. Damit sind wir mitten in eine der wesentlichen Strömungen jener Zeit gelangt, die ihr Sprachrohr in den « Weißen Blättern » hatte. Mitarbeiter waren Ferruccio Busoni, Franz Werfel, Ludwig Rubiner, Iwan Goll, Carl Sternheim, Casimir Edschmid, Gottfried Benn, Theodor Däubler, Henry van de Velde u. a. m., von denen sich verschiedene in Zürich aufhielten. Eines dieser Hefte enthielt apokalyptische Zeichnungen Hermann Hubers. Die « Weißen Blätter » bildeten vorwiegend das Forum der expressionistischen Dichter und Schriftsteller mit stark politischen Tendenzen und jener Gruppe um Däubler, Werfel, Johannes R. Becher, die nur teils politisch orientiert waren, teils mehr expressionistisch-idealistischer Ekstase huldigten. Das Café Odeon war der Treffpunkt, und wir Neunzehnjährigen waren stolz, an einem Nebentisch dem Flug dieser Geister in Wort und Geste folgen zu dürfen. Der Geist war expansiv und angrifflich, während wir heute aus unserm Gehäuse heraus den Machtkampf wohl nachdenklich verurteilen oder auch nur beobachten und im übrigen den Verlauf desselben seinem Gesetze überlassen, « wonach er angetreten... » So rollt inzwischen die Geschichte weiter, während der Geist ihr nachtastend folgt und den Sinn des Geschehens zu ergründen sucht, gleichzeitig aber im Vergleich mit damals gesicherte zurückliegende Linien bezieht, um von einer verkürzten Front aus sich nicht in jenem Unermeßlichen zu verlieren, das das Kennzeichen der damaligen Epoche war. Er ist bestrebt, der Wirklichkeit näher zu bleiben. Diese Haltung ist durchaus richtig, wenn sie die Realität zu erfassen sucht, nicht aber dort, wo sie sich in dieser verkürzten Linie beschaulich in den Unterstand verzieht.

Man kann jenen geistigen Strömungen, wie sie sich in Zürich von 1914–1918 in den heterogensten Formen zusammenfanden, den Vorwurf der Weltferne nicht ersparen, und eine etwas kürzere Frontlinie als die zwischen den Sternengesängen Däublers, dem Aktivismus Rubiners, den menschlichen Gedichten Werfels und dem Dadaismus Hugo Balls und Arps hätte die Wirklichkeit wahrscheinlich nähergerückt und sie deutlicher einschätzen lassen, als es damals geschah. Es ging aber eigentlich nicht um Wirklichkeit, sondern um einen *Glauben*. Und noch heute strahlt dieser Glaube an die kommende Weltordnung und das Gute im Menschen, der aus jenen Dichtern und Malern ekstatisch hervorbrach, aus den Werken jener Zeit. Wir mögen sie ästhetisch und in manchem weltanschaulich überwunden haben, aber irgendwo werden wir noch immer von dem Lichte dieses Glaubens an die Güte der Erde und der Menschen angestrahlt, zu dessen Propheten Walt Whitman gehörte. Sollte bereits damals Amerika die unsichtbare geistige Vormundschaft über das alte Europa angetreten haben? – Wenn uns auch heute die Hymnen des früh verstorbenen Rubiner wie Fieberträume anmuten, so vergessen wir doch die Stimme nie, die gläubig verkündete:

«Kamerad, Sie dürfen nicht schweigen. O wenn Sie wüßten, wie wir geliebt werden!
Jahrtausende mischten Atem und Blut für uns, wir sind Sternbrüder auf den himmlischen Erden!»

Bruder Mensch, Sternbruder, Weltfreund und Weltbürger fühlte man sich. Man zitierte Werfels Gedichte am Kaffeehaustisch und besprach einen neuen Leitartikel René Schickeles oder vergaß sich in den Visionen Bechers, der Whitmans «Schlacht» übersetzte.

Zürich war ein geistiges europäisches Zentrum, und wenn ich heute zurückblicke, so hat sich inzwischen das in meiner Jugend chaotisch Erlebte in klare Massen geordnet. Ich las damals, was an Aufrufen, dithyrambischen Gedichten und Manifesten herauskam, in der schmucklosen Einsamkeit eines kalten Zimmers der Altstadt, wo ich, erdrückt von den neuen Bildern, meinen Weltschmerz in Stirnholz schnitt, verfolgt von den nicht minder weltschmerzlichen Holzschnitten und Bildern Eppers, den Hymnen Whitmans und dem tröstlichen «Hohelied» Karl Stammers, der die Verbrüderung in so schönen, reinen Versen verkündete:

«Gib mir die Hand, wir wollen weitergehen.
Das Haus der Einsamkeit mußt du verlassen.
Wir wollen Menschen an den Händen fassen,
der Menschen Atem birgt ein süßes Wehen.»

Ich schlich mich an Dadaistenabende ins «Cabaret Voltaire», wo mein Glaube an die hohe Sendung der Kunst die ersten starken und verwirrenden Stöße erlitt. So gingen destruktive Elemente neben ekstatischen Glaubensbekenntnissen und weltschmerzlichem Verzicht her, und erst viel später erkannte ich, daß diese Strömungen, die mich hin- und herwarfen, der vielfältige,



Ignaz Epper Heiliger Sebastian Kohle 1916

widerspruchsvolle und verwirrende Ausdruck jener Zeit waren. Und doch überwog der Glaube an einen neuen Menschen, und wie aus einem tiefen Schacht sah eine erlebnisfähige Jugend nach dem Punkte blauen Himmels über der Düsternis der Zeit.

Neben den «Weissen Blättern» erschien die Zeitschrift «Schweizerland». In ihr hatten Literatur, bildende Kunst und Wirtschaftsprobleme eine Plattform, und Künstler wie Carl Bickel mit michelangellesken Figuren, die wie überdimensionierte Illustrationen zu Spitteler anmuteten, Fritz Pauli, Ignaz Epper, Lyriker wie Karl Stamm, Max Pulver, Siegfried Lang, Iwan Goll, Konrad Bänninger und S. D. Steinberg gaben der fast zu behäbig breiten Zeitschrift einen bewegteren Atem, und stellten sie mit ihrer Problematik in europäische Zusammenhänge hinein. Hier trafen sich Bekenntertum und sachliche Betrachtung von Politik und Wirtschaft auf schweizerischem Boden, so daß diese Zeitschrift, die Dr. Cuno Hofer und Felix Moeschlin redigierten, ein schweizerisch-gemäßigtes Bild der europäischen geistigen Bewegungen gab.

Die dritte der deutlich sich abzeichnenden Strömungen bildeten die Dadaisten. Sie wirkten im «Cabaret Voltaire» an der Spiegelgasse (Meierei) und in der Galerie Dada im Haus Sprüngli (Tiefenhöfe). Es lohnt sich, diese Bewegung näher zu betrachten, da Zürich ihre Wiege ist und sie unter den vielen Kunst-Ismen mehr als nur eine Anekdote bedeutet, indem sie das Spiel auf dem Vulkan zu einer fröhlichen Weltuntergangs-Maskerade machte. Das «Cabaret Voltaire» wurde 1915 von Hugo Ball

und Emmy Hennings gegründet, die kurz vorher in die Schweiz gekommen waren. Balls Roman « Flametti oder vom Dandismus der Armen » aus der Artistenwelt des Niederdorfs spiegelt das Milieu, in dem er damals lebte und zu dem er sich rückhaltlos bekannte. Im Sommer kam Hans Arp aus Frankreich nach Zürich. Dann gesellten sich Tristan Tzara und Richard Hülsenbeck, der heute als bekannter Arzt in New York wirkt, zu dem Kreise um Arp und Ball. Der Name Dadaismus stammt von einem Lied, das damals im « Cabaret Voltaire » gesungen wurde und in dem das Wort Dada vorkam. In dieser Atmosphäre entstand der Dadaismus, der die Verzweigung der Zeit im Galgenhumor maskierte und « Laokoon und Söhnen nach tausendjährigem Ringkampf mit der Klapperschlange ermöglicht, endlich auszutreten. . . », wie Arp ihn definiert hat. Im tiefsten ging es darum, jene Indifferenz zu erreichen, auf der das Neue, unbelastet von dem Gewicht der Tradition, emporwachsen sollte. Dadurch ist der Dadaismus trotz seiner destruktiven Elemente zu einem der bedeutendsten Spiegelbilder jener Zeit geworden. Wie sehr er die Elemente vermischte, um alles auf eine gemeinsame Ebene zu bringen, geht daraus hervor, daß Arp in der Galerie Dada aus Jakob Böhme las und Ball sein onomatopoetisches Gedicht der « Seepferdchen und Flugfische » und sein « Hotel Metaphysik » vortrug. Geistreicher Nonsens mischte sich mit metaphysischen Bedürfnissen und anti-ästhetischen Feldzügen, wobei groteske Kleiderstücke, Ofenrohre, alltägliche Gebrauchsgegenstände unentbehrliche Utensilien waren. Man hatte immerhin erreicht, daß in dieser ungewohnten Umgebung und Verwendung die Formen dieser Gegenstände optisch neu und überraschend wirkten; und in dieser Hinsicht ist der Dadaismus in seinen scheinbar sinnlosen Schöpfungen, an denen das Unterbewußtsein stark beteiligt war, die Vorstufe des Surrealismus. Das Sprachrohr der Dadaisten war die Zeitschrift *DADA*, die in fünf Heften herauskam. Ebenfalls erschienen damals in Zürich die « Vintéinq poèmes » von Tristan Tzara mit Holzschnitten von Arp.

Neben diesen Bewegungen blühte eine schweizerische expressionistische Malerei, deren Exponenten Ignaz Epper, Otto Baumberger (der in diesen Jahren die besten Plakate schuf und die schweizerische Plakatkunst zu einem bisher nicht mehr erreichten Höhepunkt führte), Arnold Brügger, Fritz Baumann und Morach waren. Ich erinnere mich einer Ausstellung im Kunstsalon Wolfsberg, in der Morach seine, in reinen Farben teppichartig gemalten und steil aufgebauten Bilder zeigte, denen gegenüber Baumann und Brügger mit ihren braunen und grünen Tönen asketisch wirkten. Der Rumäne Angelo Jank war mit seinen sauberen Gipsreliefs vertreten.

Eine Welt, fern von diesen Bestrebungen, bildete sich um Otto Meyer-Amden, der die frühen schönen und scheuen Bilder Karl Hügins und Paul Bodmers in ihrer Form bestimmte. Gerade wenn man an jene Bilder zurückdenkt, die sicher auch weiser Beschränkung und Selbstbesinnung entsprangen, so zeigten sie eine Eigen-

art, die in der Ausstellung « Die junge Schweiz » in so ausgeprägter Form nicht mehr zu finden war. Man sprach auch von Lüthys Variation zur « Pietà von Avignon », einem großzügigen kubistischen Versuch dieses Malers, der ebenfalls an der damaligen Bewegung in der schweizerischen Malerei stark mitgewirkt hat. Es dürfte ebenfalls zu dem hier zu schildernden Zeitbild gehören, wenn ich eine Kritik von H. G. im « Schweizerland » (August/September 1918) über das erwähnte Gemälde Lüthys zitiere, in der es heißt, daß « dessen mystischer Kubismus heute ebensowohl in Honolulu oder in der Metropole der Bolschewikireuel gepflegt wird, so international ist er! » Sollte am Ende die bodenständige Schweiz Erfinderin des Begriffes des « Kunstbolschewismus » sein? Nicht ohne Einfluß blieben auch Carl Hofer, der 1916 aus französischer Gefangenschaft nach Zürich kam, und Ernst Ludwig Kirchner, der im gleichen Jahre nach Davos-Frauenkirch zog. Man sah Kirchner später bisweilen in Zürich, seine Lehre verkündend und seine Netze in der schweizerischen Malerei eigenwillig und zielbewußt auswerfend. Sein Einfluß hat dann nach Jahren in einer Gruppe junger Basler Maler schulbildend gewirkt. 1917 entstand die « Casa rossa » von Niklaus Stoecklin, die ein Jahr später in der Ausstellung « Das neue Leben » im Kunsthaus gezeigt wurde. Sein trockener Humor, der spröde Farbauftrag, der jedem äußern Glanz entsagte, und der Mut zum Erzählerischen waren wie ein neues Programm, das ebenso Abkehr von allem Impressionistischen, wie von dem flackernden Expressionismus bedeutete. Auch diese Vielfalt der künstlerischen Ausdrucksmittel, zu denen noch Lüthys Variation zur Pietà von Avignon als einem Versuch einer kubischen Zerlegung des bedeutsamen Werkes hinzukommen mag, zeigt die Bewegtheit der Geister innerhalb eines lokalen Bezirkes der Malerei. In diesen Bezirk griff auch der damals in Zürich lebende Max Oppenheimer (Mopp) ein, der nie müde wurde, Busonis Hände zu zeichnen, zu malen, zu radieren.

Im Gedenken an diese Maler muß ich den Buchladen von Coray an der Mühlegasse erwähnen, der nebenbei die Kunst Ignaz Eppers propagierte. Sein kleiner Laden und die Wände des Hausganges waren voll seiner Bilder mit den Menschenknäueln in den sturmbewegten Barken, seiner Darstellungen des heiligen Sebastian, durch die Lichtstrahlen wie Dolchstiche fuhren, und seiner Bildnisköpfe, die in dynamische Liniennetze eingefangen waren.

Ein bedeutendes Kapitel im Zürcher Kunstleben bildeten auch die Theater- und Konzert-Gastspiele des Auslandes. Deutschland, Italien und Frankreich rissen sich um die Ehre, ihre Theater- und Musikkultur den Neutralen zu zeigen. Wir nahmen die Aufführungen der « Medea » durch das K. K. Hofburgtheater in Wien, für die eines der besten Plakate von Baumberger warb, Pfitzners « Palestrina » in einem Gesamtgastspiel des Münchner Hoftheaters, die Schaustellungen Max Reinhalts, des Darmstädter Hoftheaters usw. dankbar entgegen. Diese großzügige Art kultureller Propaganda

war mitbestimmend im geistigen Gesicht jener Zeit, und Paul Cassirer schrieb damals: « Ob es Deutschland war, das mit der künstlerischen Werbetätigkeit in den neutralen Ländern begonnen hat, ob Frankreich dann gefolgt ist, oder ob es umgekehrt war, das ist wohl belanglos. Jedenfalls erleben die neutralen Länder das seltene Schauspiel – im Frieden nie gesehen, nie geahnt – eines Turniers der Künste auf ihrem Boden. Hie Deutschland – hie Frankreich. Und längst nicht mehr die beiden allein; Österreich ist auf dem Plan erschienen, England tummelt sein Kunstroß, auch Italien tjoset mit dem wilden Temperament, das seiner Kunst des letzten Jahrhunderts eigen ist. Verwundert sitzt der Neutrale auf dem Tribünenplatz, spendet Beifall, wieder Beifall, immer wieder Beifall. Was soll das?, denkt er heimlich ... Und was auch gezeigt wird, was an Kunst zum Kampf in das neutrale Zwischenland, an die Grenze des Feindes vorgetrieben wird, kämpft nicht, stößt nicht, dient nicht, es tut unendlich wenig oder unermesslich viel: es singt, es spricht, es tönt, es leuchtet den einen Sinn: Mensch. » (Weiße Blätter, Sept. 1918.) Dieser Wettbewerb der kriegführenden Staaten um die Gesinnung der Neutralen vertrat gewissermaßen die offizielle Kunst von damals, während die genannten verschiedenen Strömungen weltanschauliche Entscheidung verlangten und zugleich um die Geltung einer noch nicht offiziell anerkannten Kunst, sei es Expressionismus, Kubismus oder Dadaismus, rangen.

Diesen Aufzeichnungen wäre sicher noch manches Wesentliche, besonders aus dem mir ferner liegenden Gebiet der Musik, beizufügen. Der Zweck ist aber erreicht, wenn ich auf diesem beschränkten Raum ein Bild jener Epoche entwerfen konnte, das vergleichend neben das heutige künstlerische Wirken der jungen Generation gestellt werden mag. Unvergeßlich bleibt der heilige Eifer, die Anteilnahme am Geschehen der Zeit, die aus dem künstlerischen Niederschlag jener Epoche spricht. Es waren Künstler, die glaubten, vor den Toren einer neuen Welt zu stehen und diesem Glauben, dieser Sehnsucht, diesem Jubel und dieser Hoffnung, aber auch dem Zweifel, Ausdruck verliehen. Das vorherrschende Gefühl war romantisch. Das Ziel dieser Bewegungen war so hoch gegriffen, daß es den realen Möglichkeiten dieser Erde entrückt war. Die heutige Generation ist der Realität unbedingt näher. Wenn sie aber diese Realität nicht zu jener Begeisterung aufruft und den Glauben an eine Weltordnung so zu beflügeln vermag, daß sie auch in Malerei und Dichtung beschwingten Ausdruck findet, so liegt es heute vielleicht weniger am Künstler als an dieser von aller Illusion freien Gegenwart, die vorderhand eine ebenso nüchterne, rein wirtschaftlich orientierte Zukunft verspricht. Immerhin kann und muß jede Realität Gegenstand geistiger Deutung und künstlerischer Gestaltung werden, und vielleicht ist doch eine nahe Kunstwende zu erwarten, die wirklich Gleichnis dieser *unserer* Wirklichkeit sein wird.

Unterhaltung mit Konrad Fiedler*

von Peter Meyer

Der Schreibende muß gestehen, daß er nie vorher Schriften von Konrad Fiedler gelesen hat. Um so größer ist das Vergnügen, in diesem Buch immer wieder Aussprüche zu finden, niedergeschrieben zwischen 1875 und 1895, die zum Besten gehören, was jemals über Kunst geschrieben wurde. – Fiedler war der Sohn reicher Eltern; ohne Zwang zu einer sofortigen Berufswahl konnte er sich auf ausgedehnten Reisen eine umfassende Bildung erwerben, und er machte von dieser Möglichkeit den gewissenhaftesten Gebrauch. Fiedler kommt 1866 nach Rom in den Kreis der Maler, die im Auftrag des Grafen Schack Meisterwerke der italienischen Malerei kopieren. Unter ihnen befindet sich Hans von Marées. Fiedler nimmt künstlerisch und menschlich immer intensiver teil an der tragisch-mühsamen, selbstquälerischen und unerbittlich strengen Arbeit dieses Malers; er übernimmt es auf die taktvollste Art, ihm durch eine Jahresrente über die äußerste Geldmisere weg zu helfen, und in der Teilnahme an der Arbeit des

Freundes erschließen sich ihm tiefe Einsichten in das Wesen der künstlerischen Produktion im allgemeinen.

Die Auswahl des Herausgebers stellt Stellen zusammen, die bis heute nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt haben. Wir geben darum nochmals eine Auswahl wieder – anders gruppiert als in Ecksteins Buch, versehen mit Anmerkungen, woraus sich so etwas wie eine Unterhaltung mit dem Verfasser ergibt.

Verschoben hat sich seit Abfassung der Fiedlerschen Schriften lediglich die aktuelle Problematik: einiges, wofür Fiedler kämpfen mußte, ist zur Selbstverständlichkeit geworden, anderes, was zu seiner Zeit noch selbstverständlich war, ist heute problematisch. So muß sich Fiedler für die Erkenntnis einsetzen, daß das Wesentliche am Kunstwerk nicht sein gedanklicher Inhalt ist, der sich auch mit Worten aussprechen läßt – heute ist es nötig zu unterstreichen, daß eine Kunst, die alle Brücken zwischen dem außerkünstlerischen Interesse und dem rein artistischen abbricht, auch künstlerisch verdorrt. Andererseits mußte sich Fiedler gegen die

* Konrad Fiedler: « Vom Wesen der Kunst ». Auswahl aus seinen Schriften, zusammengestellt und eingeleitet von Hans Eckstein, R. Piper & Co. Verlag, München 1942.