Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 11: Zwei Planungen

Artikel: Der Moderne Bund (1910-1913)
Autor: Kern, Walter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-40529

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

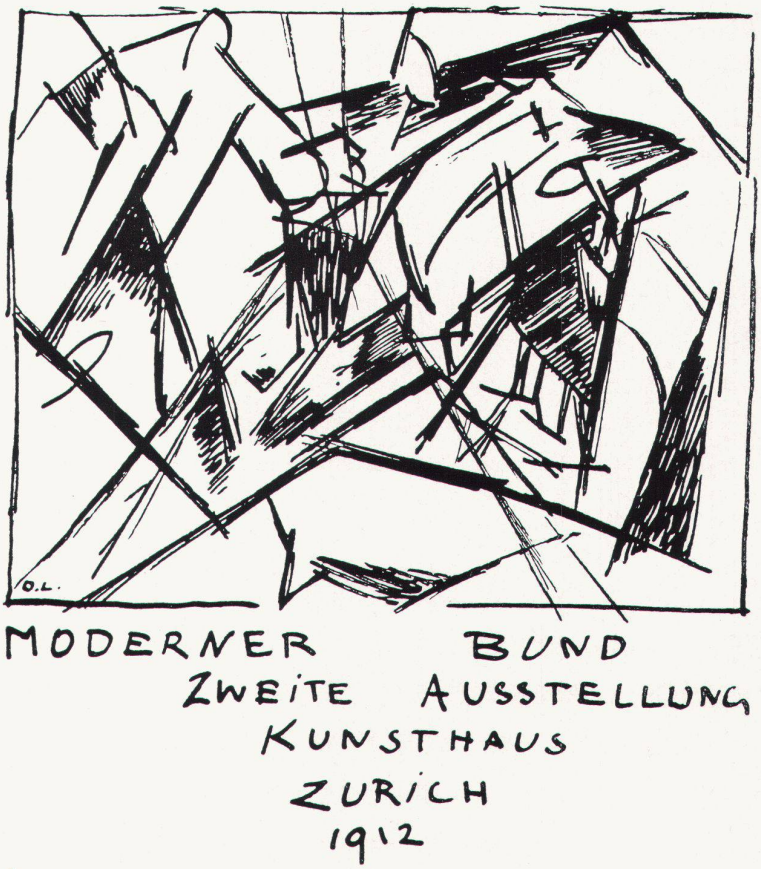
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 10.01.2026

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

Walter Kern

Der Moderne Bund (1910–1913)



1

In seinen Aufzeichnungen «Unsern täglichen Traum ...»[1] schreibt Hans Arp aus seiner frühen Zeit um 1910 in Weggis: «Ich nahm teil an einer kleinen Vereinigung Schweizer Künstler, die in Luzern im Hôtel du Lac ihre erste Ausstellung veranstaltete.» Und Paul Klee schreibt 1912 in seinen Tagebüchern[2]: «... In Bern besuchte uns Arp, welcher die schweizerische Expressionisten Vereinigung Moderner Bund und sich damit lancierte. Er ist ein ganz frischer Bursch. Seinen Besuch erwidernd, fuhr ich zurück über Luzern–Weggis–Zürich. Die Ausstellung im Kunsthaus Zürich hatten wir schon herwärts gesehen, und damit eine Fahrt über den Lac des quatre Cantons bis hinauf nach Andermatt verbunden. In Weggis war noch Lüthy, ein Erotiker, etwas stark schillernd und perlmutternd, war noch H... und war noch Sprenger, der nur 'Pikkasso' sagen kann. Alle bemühen sich ganz tapfer, und ein kleines elsässisches Literatchen trommelte dazu mit einiger Grazie ...»
Diese «kleine Vereinigung Schweizer Künstler», die Arp mit spürbarer Distanz erwähnt und für die er bei Klee doch geworben zu haben scheint, war immerhin ein beachtenswerter schweizerischer Beitrag im Kampf um die moderne Kunst, vor allem gerade durch die Mitwirkung Arps und Klees. Der Initiant war Walter Helbig, und Mitbegründer waren Arp und Lüthy. Arp ließ sich 1909 bis 1914 in Weggis nieder, wo auch seine Familie vorübergehend lebte. 1910 kam der Maler Walter Helbig mit seiner Frau aus Deutschland in die Schweiz. «Auf dem Dampfer des Vierwaldstättersees traf ich Hans Arp, der in Weggis in einem Bauernhaus wohnte. Sein Zimmer war weiß gestrichen und an dessen Wänden hingen Zeichnungen von Matisse. Ich blieb ebenfalls einige Zeit in Weggis. Eines Tages kam Klee zu Besuch und brachte kleine Aquarelle mit. Arp brachte Oskar Lüthy nach Weggis, dann folgten Hermann Huber, Reinhold Kündig, Gimmi und Sprenger.[3]»
Bei dem von Klee erwähnten H... dürfte es sich um den Maler Helbig handeln, und das «kleine elsässische Literatchen» war zweifellos der Kunstschriftsteller L. H. Neitzel, der sich damals sehr für die schweizerischen Maler einsetzte und auch das Vorwort der Ausstellung bei Hans Goltz in München schrieb, das unverändert in den Katalog der Ausstellung im «Sturm» in Berlin übernommen wurde. Neitzel gab mit Arp zusammen auch die Publikation «Neue Französische Maler» heraus, die damals ganz im Sinne der Bestrebungen des Modernen Bundes lag[4]. Das ironische Augurenlächeln Klees ist als ein wesentlicher Zug seines Charakters hinzunehmen. Daß es rasch in ernsthafte Betrachtung umschlagen konnte, belegt seine Besprechung der zweiten Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich, auf die zurückzukommen sein wird.
Hermann Huber und Reinhold Kündig scheinen sich nur besuchsweise in Weggis aufgehalten zu haben, während sich Helbig bald eigenen Boden erwarb und ein Haus baute. Über sein eher lockeres Verhältnis zu Weggis schreibt Kündig in einem Brief: «Ich habe wenig beizufügen, indem ich nur ein- oder zweimal zu kurzem Besuch mit Huber zusammen in Weggis war. Wenn ich nicht irre, war es im Hause Helbigs, der auf unnachahmliche Weise eine Pantomime aufführte über 'eine Wassermaus und eine Kröte', während wir unter der Führung Arps fantastisches Zeug aufbauten und damit einen herrlichen Abend verlebten.»
Die erste Ausstellung des Modernen Bundes fand vom 3. bis 17. Dezember 1911 im Grand Hôtel du Lac in Luzern statt. Darüber aus einem Brief Helbigs: «Wir waren ein jeder beglückt mit einigen Werken, mit denen wir die Welt beglücken wollten, und berieten die erste Ausstellung des Modernen Bundes für Luzern, die ich dann in die Hände Lüthys legen mußte, um unsere Übersiedelung in die Schweiz mit meiner Frau von Hamburg aus zu arrangieren.» Doch scheint auch Arp ein besonderes Verdienst an dieser Ausstellung gehabt zu haben, indem im Katalog «Herrn Arp und besonders der Kunsthandlung Clovis Sagot, 46, rue Laffitte, Paris, für die zur Verfügung gestellten Bilder und Zeichnungen» gedankt wird. Arp scheint die Verbindung mit Clovis Sagot hergestellt zu haben, der wahrscheinlich die Ausstellung durch eine Zeichnung von Othon Friesz, das radierte Bildnis Mallarmés von Gauguin, sieben Bilder von Auguste Herbin, eine Zeichnung von Matisse und fünf Arbeiten Picassos bereichert hat. Wahrscheinlich dürfte Sagot auch die fünf Gemälde des Malers A. Chabaud (Paris) vermittelt haben, über den ich nichts weiteres in Erfahrung bringen konnte. Als weitere Zuzüger seien der damals ebenfalls in Paris lebende Ivo Hauptmann, Cuno Amiet und Ferdinand Hodler erwähnt. Zu dem engern Kreis des Modernen Bundes scheint auch der in Luzern lebende Maler Richard Goldensohn gehört zu haben, den Kündig als Besitzer eines Textilgeschäftes erwähnt, während Helbig schreibt: «Lüthy wohnte damals – als er die Ausstellung in Luzern zu organisieren hatte – bei dem dänisch-jüdischen Maler Goldensohn in Luzern, der mit seiner Schweizer Frau ein Restaurant besaß und bei dem Lüthy in Pension war. Goldensohn war ein realistischer Maler ohne eigentliche Gestaltungsfantasie.[5]» An der zweiten Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich ist Goldensohn (oder Goldenson?) noch mit sechs Landschaften aus der Umgebung von Luzern vertreten, während er in den spätern Ausstellungen nicht mehr figuriert. Diese Luzerner Ausstellung umfaßte insgesamt 16 Künstler mit 65 Werken. Klee war noch nicht dabei.

1
Oskar Lüthy, Innentitel des Katalogs der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 1912
En tête sur la page intérieure du catalogue de l'exposition au Kunsthaus de Zurich, en 1912
Title page of the Catalogue of the Exhibition in the Zurich Kunsthaus, 1912

2

2
Walter Helbig, Holzschnitt. Umschlagbild des Katalogs der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 1912
Gravure sur bois. Page de garde du catalogue de l'exposition au Kunsthaus de Zurich, en 1912
Woodcut. Cover illustration of the Catalogue of the Exhibition in the Zurich Kunsthaus, 1912

3
Hans Arp, Holzschnitt im Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 1912
Gravure sur bois dans le catalogue de l'exposition du Kunsthaus de Zurich, en 1912
Woodcut in the Catalogue of the Exhibition in the Zurich Kunsthaus, 1912

Die zweite Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 7. bis 31. Juli 1912 umfaßte, außer dem engern Kreis der Arp, Lüthy, Helbig, Huber, Sprenger und Gimmi eine Reihe von deutschen Künstlern aus dem Umkreis des Blauen Reiters, wieder einige Franzosen und geladene Schweizer (Amiet, Hans Berger, Eduard Boss, Giovanni Giacometti und den Bildhauer Hans Gisler). Der französische Anteil war stark zurückgegangen, wies jedoch immer noch Namen wie Matisse mit vier Ölbildern, Delaunay und Le Fauconnier mit je drei Werken auf. 1911 besuchte Arp Kandinsky in München und nahm Kontakt mit den Malern des Blauen Reiters, die Helbig teilweise seit 1909 kannte. Es dürfte daher wiederum Arp, aber auch Helbig zu danken sein, wenn in Zürich Kandinsky mit acht, Gabriele Münter mit fünf Werken und Franz Marc mit den Gemälden «Reh im Wald» und «Mädchen mit Katze» der Ausstellung einen neuen Aspekt internationaler Tendenzen gaben. Auf dieser Ausstellung war auch der Russe Daniel Rossiné vertreten, von dem man heute kaum mehr als den Namen wüßte, wenn nicht Arp ihn in seinen Aufzeichnungen[6] besonders erwähnen würde: «Meine Leinwände, das Resultat monatelanger, qualvoller Arbeit, waren mit einem schwarzen Gewebe, mit einem Netz wunderlicher Schriften, Runen, Linien, Flecken bedeckt. Die Kollegen schüttelten den Kopf und hielten sie für verunglückte Skizzen. Der russische Maler Rossiné, der mich in dieser Zeit besuchte, brachte dagegen meinen Versuchen ein unerwartet großes Verständnis entgegen. Rossiné zeigte mir einige seiner Zeichnungen, auf denen er mit farbigen Punkten und Kurven seine innere Welt auf eine nie gesehene Art dargestellt hatte. Seine und meine Arbeiten waren konkrete Kunst.» Diese Zürcher Ausstellung hat Klee in der Zeitschrift «Die Alpen»[7] eingehend besprochen, in einer Rezension, die mehr im Sinne einer Verteidigung der heftig umstrittenen neuen Tendenzen zu betrachten ist, denn «über dieses Ereignis wurde, wie zu erwarten war, von fast allen Seiten so viel Unverständiges geäußert, daß der Minorität an dieser Stelle ein eingehendes Wort vergönnt sei ...»

Es ist erstaunlich, mit welch wohltuender Sachlichkeit Klee diese Ausstellung behandelt, und da Klee nebenbei auch auf das Alter, respektive die Jugend, der Aussteller anspielt, sei bemerkt, daß Klee und Helbig mit 33 und 34 Jahren die Ältesten waren. Ihnen folgten Lüthy mit 30, Arp mit 25 und Huber mit 24 Jahren. Klees Besprechung darf als das interessanteste Dokument aus der Geschichte des Modernen Bundes bewertet werden und erscheint daher in ungekürzter Form im Anhang.

Nachdem sich der Moderne Bund durch Beizug ausländischer Mitstreiter, denen bereits eine gewisse, wenn auch bisweilen noch umstrittene Autorität zukam, als kraftvolle Phalanx neuer Kunsttendenzen eingeführt hatte, scheint er sich auf sich selbst besonnen zu haben, denn die dritte Ausstellung in München zeigte ausschließlich Werke der «Schweizer Gruppe», also Arps, Gimmis, Helbigs, Hubers, Klees, Lüthys und Albert Pfisters, der hier zum erstenmal mit dem Modernen Bund in Erscheinung tritt. Kündig und Sprenger fehlten in dieser Ausstellung vom 16. März bis 4. April 1913 bei Hans Goltz in München.

3

L. H. Neitzel schrieb die Einführung des illustrierten Kataloges. Er versucht diese neuen Tendenzen zu deuten. «Ein Bild ist ein Gegenstand, ein Ding, das seinen Wert in sich trägt.» Er beschließt seine bekenntnishaften Betrachtungen mit kurzen Charakteristiken der sieben Maler. Da dieser Aufsatz heute schwer zugänglich ist, erscheint er im Anhang vollumfänglich abgedruckt.

Auch zu dieser Ausstellung äußerte sich Klee in seinen Tagebüchern[8]: «Bei Goltz (München) stehen zur Zeit außer den einheimischen blauen Reitern und der einheimischen neuen Vereinigung die tapfern Schweizer vom Modernen Bund in Bereitschaft und unsere Berliner und Pariser Mitstreiter[9]. Für diese erste Heerschau ist der hübsche Raum gerade groß genug, um von jedem Manne drei bis vier Werke aufzunehmen. Für den Freund der 'Richtung' stehen noch viele Dinge im Schatten. Später folgen Kollektionen einzelner.»

Sowohl die Kollektionen einzelner sowie die geplanten Ausstellungen bei Schames in Frankfurt und in Hamburg scheinen nicht mehr verwirklicht worden zu sein. Die letzte Ausstellung fand im «Sturm» in Berlin vom 26. April bis 31. Mai 1913 statt. Sie entsprach genau der Ausstellung bei Goltz. Der Katalog wurde ohne jede Änderung mit dem Vorwort von Neitzel, den Abbildungen und dem Ausstellungsverzeichnis übernommen. Nur der Umschlag entsprach der Zeitschrift «Der Sturm», auf dem sie als «Fünfzehnte Ausstellung / Der Moderne Bund Schweiz» angezeigt wurde. Sie fand im Lokal der ständigen Ausstellungen des «Sturm» an der Königin-Augusta-Straße 51 in Berlin W. 10 statt.

Obschon Klee sich an der Zürcher Ausstellung, bei Goltz in München und beim Sturm in Berlin beteiligte und ein Blatt zur «2. Mappe» des Modernen Bundes beisteuerte, von der noch die Rede sein soll, nimmt er mit ebenso leiser Ironie vom Modernen Bund Abschied, mit welcher er ihn begrüßt hatte. Denn er scheint sich Ende 1913 oder im Laufe des Jahres 1914 aufgelöst zu haben, worüber Klee in seinen Tagebüchern vermerkt: «Arp kam von Weggis weg. Die Fabrik seines Vaters hat gekracht, auch im Modernen Bund scheint nicht alles in Ordnung. Nun das geht mich weniger an, als der Umstand, daß Arp sich um mich bemüht ...[10]»

Neben den erwähnten Katalogen ist noch von zwei Dokumenten zu sprechen. Zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich erschien eine Publikation im Format 25,5×33,5 cm in einer beschränkten Auflage von 200 Exemplaren. Das in einen ziegelroten Umschlag aus einem rauhen Büttenpapier broschierte Heft schmückt auf dem Außentitel ein Holzschnitt von Helbig. Arp und Lüthy steuerten Initialen und Vignetten bei. Auf das Verzeichnis der Aussteller folgen 12 Reproduktionen nach Arbeiten von Arp, Delaunay, Le Fauconnier, Gimmi, Goldensohn, Helbig, Huber, Kandinsky, Klee, Marc, Lüthy und Spengler. Dieses «erste Heft des Modernen Bundes», wie es in einem Schlußvermerk bezeichnet wird, diente vor allem der Werbung von Passivmitgliedern[11]. Zur Verstärkung dieser Werbung war dem Heft ein Schreiben beigegeben[12], dem offenbar ein guter Erfolg beschieden war, denn in der «2. Mappe» erschien ein Verzeichnis von 20 Passivmitgliedern, darunter einige sehr gewichtige Namen[13]. Diese zweite Publikation im annähernd gleichen Format, jedoch in Mappenform, trägt die Jahreszahl 1913 und wird als «2. Mappe» der «Schweizer Gruppe 'Moderner Bund'» bezeichnet. Sie enthält Originalgraphiken von Gimmi, Helbig, Huber, Lüthy und Klee («Garten der Leidenschaft»). Als Mitglieder der Schweizer Gruppe werden außer den im Goltz-Katalog erwähnten Malern neuerdings Reinhold Kündig und Emil Sprenger aufgeführt. Da alle Nachforschungen nach einer ersten Mappe erfolglos blieben, muß das erwähnte «erste Heft des Modernen Bundes», das anläßlich der Zürcher Ausstellung herauskam, als diese erste Mappe betrachtet werden. Leider ist aus dieser «2. Mappe» aus schwarzem Halbkarton mit silberner Beschriftung die Auflage nicht ersichtlich. War sie nur für die Mitglieder, die ausländischen Gäste und die 20 Passivmitglieder bestimmt? Dazu hätte eine Auflage von etwa 50 Exemplaren ausgereicht.

Mit dieser «2. Mappe» und der Ausstellung im «Sturm» verliert sich die Tätigkeit des Modernen Bundes. Er hat vor allem in der Schweiz Pionierarbeit geleistet und dazu beigetragen, «durch gegenseitige Unterstützung jene Notwendigkeit in der Schweiz fühlbar zu machen, die im Ausland längst zur klaren Form gewachsen ist». Künstler wie Arp und Klee haben aber auch auf internationaler Ebene neue schöpferische Ziele postu-

4

5

liert und in ihrem eigenen Werk verwirklicht. Neben der wenige Jahre später von Zürich ausgehenden Dada-Bewegung, zu deren treibenden Kräften Arp ebenfalls gehörte, hat der Moderne Bund in den kurzen Jahren seines Bestehens der schweizerischen Malerei neue Elemente zugetragen und aus eigenen schöpferischen Kräften der modernen Kunst in unserm Lande zum Durchbruch verholfen. Sein Wirken und seine Ausstrahlung ist daher in der neuern schweizerischen Kunstgeschichte nicht zu übersehen.

Diese kurze Übersicht erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vor allem wäre auch noch den wahrscheinlich eher kritischen und nicht sehr zahlreichen Pressestimmen nachzugehen. Berichtigungen und Ergänzungen sind mir daher willkommen. Sie sollen mit der Zeit zu einer umfassenderen Darstellung des Modernen Bundes führen.

Anmerkungen

[1] Hans Arp. Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen, Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954. Im Verlag der Arche, Zürich 1955.

[2] Paul Klee. Tagebücher 1898–1918. Herausgegeben und eingeleitet von Felix Klee. Verlag DuMont Schauberg, Köln 1957. 1912/13.

[3] Mündliche Mitteilung von Walter Helbig.

[4] Neue Französische Malerei. Ausgewählt von Hans Arp, eingeleitet von L. H. Neitzel. Verlag der Weißen Bücher, Leipzig 1913.

[5] Da sich die Mitteilungen aus dem Kreise des Modernen Bundes über Goldensohn widersprechen, holte ich eine Auskunft bei der Einwohnerkontrolle der Stadt Luzern ein. Sie schreibt: «Goldensohn Richard, geboren am 12. September 1873, war von Beruf Kunstmaler, schwedischer Staatsangehöriger und, so viel uns bekannt ist, nicht jüdischer Abstammung. Sein Heimatort war Göteborg/Schweden. Am 27. August 1928 mußte der Genannte als 'fort ohne Abmeldung' gestrichen werden, da er sich angeblich nach Schweden begeben hatte. Sein Todesdatum ist uns nicht bekannt.»

[6] Hans Arp. Unsern täglichen Traum ...

[7] Die Alpen. Bern, Jahrgang 6, 1911/12.

[8] Paul Klee. Tagebücher 1898–1913/915.

[9] Wieso Klee hier von den Mitstreitern spricht, ist nicht klar, denn zum erstenmal stellt hier ausschließlich die «Schweizer Gruppe» von sieben Malern ohne ausländischen Zuzug aus.

[10] Paul Klee. Tagebücher 1898–1918. 1913/917.

[11] «Dieses erste Heft des 'modernen Bundes' erhalten die Passiv-Mitglieder gegen einen jährlichen Beitrag von 20 Fr., mit Beifügung einer Originalzeichnung eines Mitgliedes des 'Modernen Bundes', Holzschnitten, darunter ein farbiger, und zwei handkolorierte und signierte Reproduktionen.
Das einfache Heft enthält Originalholzschnitte als Beilagen. Der Preis beträgt 5 Fr.
Von diesen Heften werden im Ganzen 200 Exemplare hergestellt, davon 50 nummerierte [sic!] Exemplare für Passiv-Mitglieder. Die Liste der Passiv-Mitglieder wird im nächstjährigen Hefte veröffentlicht.»

[12] Das Schreiben lautete:
«Sehr geehrter Herr
Wir erlauben uns, Ihre Aufmerksamkeit auf eine Künstlervereinigung zu lenken, die in Weggis bei Luzern ins Leben gerufen wurde und den Namen 'Der moderne Bund' trägt.
Wir hegen die Hoffnung, durch Ausstellungen ernster Kunstwerke aller Länder und hauptsächlich der Schweiz nach ihren Kräften an der Förderung künstlerischer Kultur mitzuarbeiten und haben bereits Beziehungen zu ersten Künstlern in der Schweiz wie im Ausland, sowie der Redaktion des 'Blauen Reiters' in München, die ähnlichen Bestrebungen nachgeht.
Um den jungen Bestrebungen die nötige Klarheit zu geben, beanspruchen wir finanzielle Unterstützung in Form von Passivmitgliedern.
'Der moderne Bund' hat keine Mühe gescheut, um seine zweite Ausstellung im Kunsthaus Zürich, aus der vorliegendes Heft entnommen, möglichst klar zu gestalten und wir freuen uns, in Zukunft durch gegenseitige Unterstützung jene Notwendigkeit in der Schweiz fühlbar zu machen, die im Ausland längst zur klaren Form gewachsen ist.
Im Übrigen weisen wir auf die letzte Textseite im beiliegenden Hefte, das wir Ihnen zur Ansicht senden.

'Der moderne Bund'
Weggis
Tannmatt (Schweiz)
Oscar Lüthy
Walter Helbig
Hans Arp.»

[13] Als Passivmitglieder verzeichnet die «2. Mappe»: R. Kisling, Zürich / A. Neupert, Kunstsalon, Zürich / L. Schumacher, Luzern / Frau Dr. Götze, Berlin / Landger.-Dir. Schieffler, Hamburg / Dr. A. Goldschmidt, Hamburg / Dr. Rauert, Hamburg / Henneberg, Zürich / Frau Kalisky, Frankfurt a. M. / A. Flechtheim, Düsseldorf / C. E. Osthaus, Hagen i. W. / Bollag, Kunstsalon, Zürich / Dr. H. Tietze, Wien / E. Pfenninger, Luzern / Dr. V. Wallerstein, Berlin / E. Huguenin, Luzern / H. Goltz, Kunstsalon, München / Dr. F. Schmidt, München / Moos, Kunstsalon, Genf / Dr. H. Stinnes Reg.-R., Cöln.

6

Paul Klee

Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich

Aus: Die Alpen. Jahrgang 6, 1911/12, S. 696–704

Über dieses Ereignis wurde, wie zu erwarten war, von fast allen Seiten so viel Unverständiges geäußert, daß der Minorität an dieser Stelle ein eingehendes Wort vergönnt sei. Nicht predigen will ich, nur einige Gedanken von meinem Standpunkt aus äußern, um dem Laien vielleicht hie und da einen überzeugenden Ausblick zu vermitteln.

Der Moderne Bund ist eine Vereinigung von Schweizer Künstlern, die den Ausdruck ihrer Persönlichkeit auf einem neuerdings bedeutend erweiterten Kunstgebiet suchen, dem Gebiet des Expressionismus. Sie selber sind, soviel man aus ihren bisherigen Arbeiten ersehen kann, einstweilen keine bahnbrechenden Genies, sondern einfache Glieder einer von Paris ausgehenden, jetzt schon recht weit verzweigten Bewegung. Sie haben Ideen übernommen, an sich ausprobiert, um das Resultat einer Veröffentlichung für wert befunden. Ihr Alter ist großenteils ein so geringes, daß sie bei noch so außerordentlicher Veranlagung mehr nicht tun konnten. Die ganze Bewegung indessen ist, wenn auch jung, durchaus nicht unfertig und durch eine Reihe bedeutender Künstler, wie Cézanne, van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso, Braque und andere nicht nur angebahnt, sondern fest begründet. Es handelt sich also bei der Züricher Ausstellung nicht um ein Experiment, die ruhigen Schweizerbürger aus der Fassung zu bringen, sondern um ein Bekenntnis im Anschluß an auswärts bereits Erreichtes. Dabei ist das Ausland, von den Genannten Matisse, mit Recht beigezogen worden als eine Art Bekräftigung. Es sei von Nutzen, dachten sich die Veranstalter, Vorbilder und Mitstrebende, die sich jenseits schon durchgerungen, von Angesicht zu sehn, besser als nur immer ihre Namen zu hören und zu vergessen. Und es glückte dem Modernen Bund, sich von Paris her eine schöne Auswahl von Matisse, Le Fauconnier und Delaunay zu sichern, von München eine bemerkenswerte Kollektion des blauen Reiters zu erhalten. Nachdem also ein so entschiedener Anfang gemacht ist, möge man vorläufig wenigstens in Zürich Mut fassen, dieser Ausstellung weitere folgen zu lassen.

Um mit dem Expressionismus zu beginnen, muß ich wenigstens auf den Impressionismus zurückgreifen. Diese beiden sind wohl die hauptsächlichen aller neueren Ismen, fundamentale Formbekenntnisse; und aus Formfragen besteht die Kunst. Sie bezeichnen den ausschlaggebenden Moment in der Genesis des Werkes, Impressionismus den Moment der Empfängnis des Eindrucks von der Natur, Expressionismus den späteren, im Einzelfall zuweilen nicht mehr mit dem erstern als zusammenhängend nachweisbaren Moment der Wiedergabe desselben. Beim Expressionismus können zwischen Empfängnis und Wiedergabe Jahre liegen, es können Teile mehrerer Impressionen in veränderter Kombination wieder abgestoßen werden, oder es können ältere Impressionen von jüngeren aus langer Latenz erweckt werden.

4–6
Radierungen aus der 2. Mappe « Schweizer Gruppe 'Moderner Bund' 1913 »
Eaux-fortes provenant de la seconde suite « Groupement suisse 'Moderner Bund' 1913 »
Etchings from the 2nd Album " Swiss Group 'Moderner Bund' 1913 "

4
Hermann Huber

5
Oskar Lüthy

6
Paul Klee, Garten der Leidenschaft. © 1965, Copyright by Cosmopress, Genf
Jardin de la passion
Garden of Passion

Man sieht gleich, der Impressionismus ist einfacher, engeres Gebiet, unmittelbarer, wenn man von der Natur ausgeht. Er gibt sich der Natur ohne die Aktivität von Voraussetzungen hin, er lernt sie erst ganz sehn und in ihren optischen Wirkungen erkennen. Daß man dabei der Kunst viel erobern konnte, ist klar, es war aber mehr Geistesmaterie. Der Raum um uns herum, die Luftperspektive in ihrer Optik lieferten neue Farben- und Gewichtsproportionen, welche aber, von Fall zu Fall korrekt gelesen und geschmackvoll angewendet, nur einen Stil von erweiterter naturalistischer Tendenz nähren konnten. Dieser, ehedem als zu weitführend verschrieene Stil, bleibt der heutigen Anschauung im Gegenteil zu sehr in der Formstudie stecken, statt sich zur Formkomposition zu erheben.

Eine hauptsächliche Folge des expressionistischen Bekenntnisses ist die Betonung des konstruktiven, die Erhebung der Konstruktion zum Ausdrucksmittel. Der Impressionismus kannte in seiner eigentlichen Epoche die Konstruktion überhaupt nicht mehr, er gab je nach dem Temperament des Künstlers die Phänomene der farbigen Außenwelt in dieser oder jener Auswahl und Betonung elementar wieder. Früheren Epochen dagegen war die Konstruktion, mehr als Hilfsmittel, schon einmal eigen.

Mit der verarbeiteten Wiedergabe hängt auch die Wiederaufnahme des Auswendigmalens zusammen. Schlagfertige Künstler werden wohl vor der Natur direkt von ihr abstrahieren können, und auch solche, die nicht sicher genug sind im Aufspeichern von Vorräten und im Disponieren solcher Vorräte, werden vor ihr arbeiten. Dennoch wird die Wiedergabe fern von der Natur wieder zur Norm, und dabei gewinnt die Konstruktion auch als technische Erleichterung vermehrte Bedeutung. Es tritt also das Gerüst des Bildorganismus in den Vordergrund, und wird zur Wahrheit coûte que coûte. Häuser, die sich einem interessanten Bildgerüst einfügen sollen, werden schief, denn eine Konstruktionsidee aus senkrechten und wagrechten wird keiner wählen, Bäume werden vergewaltigt, Menschen werden lebensunfähig, es wird ein Zwang bis zur Unkenntlichkeit des Gegenstands, bis zum Vexierbild. Denn hier gilt kein profanes Gesetz, hier gilt ein Kunstgesetz. Schiefe Häuser fallen im Bilde nicht, Bäume brauchen nicht weiter auszuschlagen, Menschen brauchen nicht zu atmen. Bilder sind keine lebenden Bilder. Und doch! ... Sehen wir weiter.

Ein spezieller Zweig des Expressionismus ist der Kubismus. Diese Schule der Formphilosophen, der spekulativen Naturen unter den Künstlern hat unter dem Unverstand der Beurteiler besonders zu leiden. Und das Formdenken in bestimmten durch Zahlen ausdrückbaren Maßen ist doch nichts durchaus neues. Was haben die Meister der Renaissance mit dem goldenen Schnitt gearbeitet! Nur daß man jetzt bis in die formalen Elemente die Konsequenzen zieht, während die Alten etwa eine Kompositionsidee in großen Zügen ausmaßen, im kleinen aber die Konstruktion nur verwischt weiterführten, so daß es, wie vor der Natur, jedem freistand, die bestimmten Maße herauszuempfinden oder nicht. Die Kubisten fixieren diese Maße bis ins Detail mit aller Bestimmtheit, die einen mehr die Flächenmaße, wie Le Fauconnier, andere auch die Helligkeits- und Farbenmaße, wie Delaunay. Daß so ein Bild nachher aussieht wie eine Kristallisation oder wie kombinierte geschliffene Steine ist kein Spaß, sondern die natürliche Folge des kubistischen Formdenkens, welches hauptsächlich in der Reduktion aller Proportionen besteht und zu primitiven Projektionsformen wie Dreieck, Viereck und Kreis führt.

Auf landschaftlichem Gebiet hat der Kubismus wohl schon Genießer gefunden, während auf dem figürlichen die Lächerlichkeit scheints nicht zu vermeiden ist. Ich erwähne dies, einmal, weil ich selber gewisse Inkonsequenzen als störend empfunden habe, besonders aber, um daraus die Berechtigung des letzten Schrittes, der Weglassung des Gegenstandes, verständlich zu machen. Die reine Landschaft verträgt in der Tat mehr – und auch weniger – wenn man z. B. die Proportionen der in ihr vorkommenden Dinge gegenüber ihrer auf der Netzhaut fixierten Größe in vereinfachter Weise verändert, erst umfühlt, dann umspekuliert, so bleibt das Resultat immer noch eine Landschaft. Strengere Organismen vertragen solche Umwertungen weniger gut. Tier und Mensch, welche eigentlich da sind um zu leben, verlieren an Lebensfähigkeit bei jeder Umrechnung. Oder gar, wenn sie sich einem heterogenen Bildorganismus einzuordnen haben, oder – wie bei Picasso – in einzelne Motive zerschnitten, dahin gesetzt werden, wo es die Bildidee fordert. Zerstörung, der Konstruktion zu liebe? Gleichgültigkeit dem Gegenstand gegenüber und zugleich Reklame für ihn durch seine krasse Maltraitierung? Dieser Inkonsequenz hat derjenige Künstler, der an ihr gerade besonders laborierte, Delaunay, einer der geistvollsten unserer Zeit, in verblüffend einfacher Weise dadurch abzuhelfen gewußt, daß er den Typus eines selbständigen Bildes schuf, das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formdasein führt. Ein Gebilde von plastischem Leben, nota bene, von einem Teppich fast ebensoweit entfernt, wie eine Bachsche Fuge. Zu dieser letzten Epoche in Delaunays Schaffen war in Zürich ein sehr benachbartes Bindeglied zu sehn, die Fensteraussicht, zweites Motiv, erster Teil.

Ich habe den kubistischen Fall der Weglassung des Gegenstandes vorweggenommen, weil mir dieser am plausibelsten vorkam und obwohl sich der andere Fall im nicht kubistischen Expressionismus zeitlich etwas früher zugetragen hat. Nie mit besonderer Innigkeit in den Formgefügen dieser Welt lebend, aber auch ohne den logischen Zwang und die Bedrängnis des vorausgenommenen Falles des verfeinerten Franzosen, ist Kandinsky mit bedeutendem Instinkt in leidenschaftlichem Freiheitsdrang prinzipiell zum selben Resultat gelangt. Es ist zum Staunen, wie sich so ein russischer Mann ohne Ballast in Europa umsieht, wo wir bepackt und ermüdet herumgehen, und stets befürchten müssen, mit hinzustürzen, wenn es eine Last abzuschütteln gilt. Wir sind ja schon von der Schule so durch und durch infiziert. Wir lasen Laokoon, wir kannten und werteten Bilder und Museen, bevor wir sie gesehen hatten. Es ist sehr fraglich, ob wir's bei ebenso radikaler Anlage des Charakters je gewagt hätten. Die Stärke des Geistes nimmt bei ihm ohne weiteres produktive Formen an, verschwendet sich nicht an die Ernährung von Hemmungen. Museen beleuchten nicht ihn, er sie, und die Größen daselbst vermögen ihm den Wert der eigenen geistigen Welt nicht herabzumindern. Seine Werke sind einander ähnelnde Kinder seines Denkens. Freie, zur Schöpfung sich eignende Formen reichen sich in ihnen leicht die Hände. Der Reichtum ist groß, er braucht nicht zu geizen. Form steht an Form, konstruktive Ideen binden, aber herrschen nicht vor. Nichts despotisches, freies Atmen. Und auch wieder Werke eines treuen Kindes seines Volks, durchaus national.

Die Überzeugung vom Rechte so gearteter Persönlichkeiten kubistischen oder sonstwie radikalen Bekenntnisses, sich durchzusetzen, hat mir das Vorausgehende diktiert, und es muß mir fern liegen, den übrigen Individualitäten jene letzte Konsequenz zur Diktatur zu machen. Die Kunst ist keine Wissenschaft, die von vielen fleißig forschenden Gliedern schrittweise gefördert wird, sie ist im Gegenteil die Welt der Verschiedenheiten. Jede Persönlichkeit, die über die ihr zukommenden Ausdrucksformen verfügt, hat hier Wert. Nur der Schwache, der statt bei sich selbst bei schon dagewesenen Andern gesucht hat, muß zurücktreten. Die Modernität ist eine Erleichterung der Individualität, auf neuem Gebiet verändern sich auch Wiederholungen zu neuen Ichformen. Hier kann man nicht von Schwachheit reden, wenn sich viele an einem Platz vereinigen, denn jeden treibt es, da eher ausgesprochenes Ich zu werden.

Matisse war, hierin eine Parallele zu van Gogh, ehedem ein

mäßiger Impressionist, und als Impressionist hätte er in der Stille gewiß manchen Liebhaber erfreut, ohne indessen weitere Kreise jemals für sich gewinnen zu können. Mit einem Mal aber stand er da als ein Neuer und Starker. Mit den Errungenschaften des Impressionismus wendete er sich weit zurück nach den kindlichen Stadien der Kunst und gelangte zu außerordentlichen Wirkungen. *Le Fauconnier* mußte durch den Kubismus erlöst werden. Aus ungeschlachten Formen wurden figurale und landschaftliche Gebilde von stolzer Formpracht und -Weisheit. Das Maß dieser Persönlichkeit ist bewundernswert, die Ruhe, mit der er Klippen vermeidet, einzig. Ein ähnliches Maß weiß auch der Münchner Marc einzuhalten, der einen plötzlichen Sprung aus einem ihm nicht besonders liegenden Impressionismus in den neuen Stil gemacht hat. Sein gegenwärtiges Fortschreiten von weicheren zu herben Formen ist sehr vielversprechend. Von diesen beiden Arten zeigte der moderne Bund zwei charakteristische Proben. *Gabriele Münter* mahnt zuweilen direkt an Kinderkunst. Auch sie hat damit den richtigen Ausdruck ihrer Persönlichkeit gefunden. Ein sinniges Gemüt mit schalkhaftem Einschlag durfte sich mit Recht diese Sprache aneignen. Von *Rossiné* fiel mir eine empfindungsvoll verarbeitete Wasserspiegelung auf.

Bei der Auswahl der Photos kamen nur die Schweizer Künstler in Betracht. Die erwähnten Pariser und Münchener sind im ersten Band des blauen Reiter*, auf den ich nicht nur in dieser Beziehung besonders aufmerksam machen möchte, reichlich reproduziert worden, und so gut, als es bei farbigen Kunstwerken immer geht; denn es ist stets problematisch, solche in schwarz und weiß wiederzugeben. Ich habe auf alles Farbige verzichtet, nur bei *Walter Helbig* wollte ich mich zuerst durch eines seiner Bilder, das mir in jeder Beziehung besonders reizvoll schien, zu einer Ausnahme verleiten lassen. Der versagende Apparat zwang mich aber, dafür einen charakteristischen Holzschnitt zu zeigen. In herben, dem Material und dem Instrument entsprechenden schweren Formen gehalten, stellt er ein Paar sehr einfache Dinge dar, die Sonne, Bäume, zwei badende und sich sonnende Frauenakte. Die Reduktion auf schwarzweiß liegt dem Charakter der Sonnenbeleuchtung so nahe, daß sogar eine Art Illusion zustande kommt. Das den Stil mitbestimmende Material kommt noch zu besonderem Ausdruck in der sofortigen Erkennbarkeit an den vielen wagrechten Masern.

Ein ausgesprochener Kubist, wenn auch noch in Auseinandersetzungen mit dem Kubismus begriffen, ist *Wilhelm Gimmi*. Dann und wann gucken noch Zufälle eines Gegenstandes aus der Umsetzung heraus, wie z. B. auf unserm Bild die Leere links oben. Daß er in den Kubismus noch tief eindringen wird, dafür bürgt der Ernst, mit dem er ihn gleich zu Anfang anpackt, auf unserm Bild die überzeugende Formulierung alles einzelnen.

Oscar Lüthy ist dagegen kein kubistischer Neuling mehr, sondern ein durchaus typischer Vertreter. Was ich oben von der Landschaft der Kubisten sagte, darf auf ihn angewendet werden. Er hat ein ursprünglich impulsives Verhältnis zu ihr, das beweisen Stücke, die noch nicht ganz zum Gerippe reduziert sind, sondern noch Fleisch haben und Blut. Er zeigt noch sein Naturgefühl und behält es nicht in der Tiefe der unhörbaren Untertöne für sich. Manchmal hält er sich genau im Stadium zwischen Gefühl und Spekulation. Ich beschränke mich darauf, ein letztes Stadium als richtiges Schulbeispiel zu reproduzieren, das Skelett eines Bildes und einer Landschaft zugleich. Der Charakter ist konzentrisch, im Mittelpunkt stehen, sagen wir, ein Paar dunkle, schwere Tannen. Um sie herum kreist das Terrain, und weiter außen folgen oben Berge, oder, was dasselbe ist, der durch die Berge entstandene Luftausschnitt, unten als Antwort Häuser.

* München, bei Piper

Lüthy geht weder den gefährlichen Weg Delaunays, noch hält er das Maß Le Fauconniers, er ist leidenschaftlicherer Spekulant, als dieser letztgenannte, und erheblich schwerer, als jener glänzende Franzose, wobei ich mehr seinen Charakter, als seinen Wert an den beiden messen will. Er weiß Bild und Gegenstand in einem versöhnlichen Verhältnis zu halten, auch wenn die Bildidee an Stärke überwiegt. Nie geschieht der Landschaft in ihrem tieferen Sinn Gewalt. Von besonderem Reize wäre es für mich, von Lüthy einmal eine figürliche Probe zu sehen;

Bei *Hans Arp* ist noch ein spezifisches Verhältnis zu den Dingen dieser Welt zu verspüren, die Dinge freuen ihn, und die Kunst verschont diese anhängliche Liebe. Rundliche, schmiegsame Formen weist der zweite Mädchenkopf auf, der besondern Art des Gegenstandes angemessen. Oval des Antlitzes und Haarordnung sind in anmutiger Freundschaft verbunden. In kräftigem Rund wird die Büste und vignettenartig zugleich das Ganze abgeschlossen. Die Naht des Gesichtes betont ein dicker Rundbogen, beim Mund wie zum Kusse von Überschneidungen aufgehalten und mit ihnen vereinigt zum konzentrischen Punkt für Bild und Gegenstand. Der erste Kopf ist robuster und fleischiger gehalten, in plastisch bewegte Massen geteilt.

Daß ich über meine eigene Zeichnung kein Wort verlieren werde, ist klar, aber auch den fein empfundenen und ernst gehaltenen Kopf *Emil Sprengers* kann ich für sich sprechen lassen.

Von den nicht besonders angeführten Künstlern wird hoffentlich keiner sich zurückgesetzt glauben, ich habe lediglich die mir bequemeren Beispiele herausgegriffen. Vielleicht haben wir nun auch durch das Wort zusammen der guten Sache redlich gedient.

L. H. Neitzel

Anläßlich der Ausstellung des Modernen Bundes

Vorwort des Katalogs der Ausstellungen «Moderner Bund Schweiz» bei Hans Goltz in München, 16. März bis 4. April 1913, und im «Sturm» in Berlin, 26. April bis 31. Mai 1913

Sie sind skeptisch gegen Katalogsvorreden!?

O, fürchten Sie nichts! Nicht um Ihnen noch rasch vor dem Betreten der Säle eine fertige und «moderne» Meinung auf- oder einzuprägen, wollen wir hier einige Momente verweilen. Nicht von dem Resultat, daß ich diese Bilder schätze, wollen wir sprechen; das mag Ihnen gleichgültig sein. Aber das Warum, die Art des Kunstschauens, die mich zwingt, diese Bilder wesentliche zu nennen, muß auch Sie interessieren. Die Frage liegt vorerst so schwer ja nicht:

Ein Bild ist ein Gegenstand, ein Ding, das seinen Wert in sich trägt.

Will ich diesen Wert erforschen, so lege ich zwei Beziehungen klar: Die Beziehung zwischen mir und dem Bild – und die Beziehung zwischen dem Bild und seinem Schöpfer, seinem Wertpräger. Diese zweite Beziehung ist die grundlegende, weil sie das Ding an sich zu klären trachtet. Nur mit dieser Klärung wird eine Kritik wertvoll; sie wird «objektisch» – wie ich es nenne. Wie weit dies von Bedeutung ist, werden wir gleich sehen.

Durch drei Fragen komme ich zu dieser Klärung:

Was hat der Maler gewollt? – Wie und mit welchen Mitteln hat er seinem Willen Ausdruck verliehen? – Ist das Resultat organisch, einheitlich entstanden, kurz: ist das Bild gelöst – oder, wie weit ist es gelöst?

Aus den Antworten hierauf – in einem Falle vielleicht auch aus einem Schweigen auf die ersten beiden Fragen – werde ich

sehen können, ob der Maler zu den Eroberern gehört, ob er in den Okkupationstruppen ficht, oder ob er aus idyllischer Bürgerlichkeit von alter Helden Weise singt – – oder ein Abgesprengter und Verirrter ist.
Ich werde es sehen können! – Wie weit ich es prüfen kann, wird allerdings von meiner eigenen Organisation abhängen (und da wird es eben schwerer). Denn eine Sache hat sich bei der Wertschätzung klar herausgestellt: Ohne selbst ästhetisch fundamentiert zu sein (und zwar malerisch; nicht literarisch, was zwar auch zu Resultaten führt, die aber gar zu leicht in eine mehr oder minder gut umschriebene Selbstberäucherung ausarten), kann ich wiederum über einen Künstler nichts Objektisches, vom Geist seiner Werke nichts Wesentliches aussagen. – Die gewöhnlichste Art ist, den Gegenstand zu feiern, der dem Maler zum Vorwurf diente, und den ich liebe und besitzen möchte, statt seine Transformation durch den Maler, auf die es doch allein ankommt.
Wir sehen, es geht schon nicht gut anders: Da die Beziehung zwischen mir und dem Kunstwerk doch die ausschlaggebende ist, muß auch ich als Wertender meine Wesensart festlegen.
Ich muß sagen, ob mir der Väter fromme Weisen, die von ersten Autoritäten für gut befunden wurden, so lieb geworden sind, daß ich mich allen neuen Rhythmen verschließe und sie als sündhaft und frivol der zweifelsohne rächenden Faust der Nachwelt überliefere. Dann mag ich ja ruhig in prophetischem Tone rufen: In vierzig, ach! in zwanzig Jahren – – wir werden schon sehen! – – und dabei denken, daß man dann zum guten Alten zurückgekehrt sein wird.
Oder ich muß bekennen, daß ich an den Reichtum und den Ernst meiner Zeit glaube, die Tag um Tag auf allen Gebieten mit einer Energie arbeitet, die in ihrer Gesamtheit von einer bisher unerhörten Monumentalität ist. Fast alle Jahre springt eine neue revolutionäre Tat auf, die sich herrschsüchtig über die anderen erhebt, bis sie von einer stärkeren gestürzt wird. Bald flammt sie aus der Technik auf, bald aus der Wissenschaft; und alle Welt rühmt den Ingenieur, den Chemiker, den Mediziner – den Erfinder und Entdecker.
Nur der Kunst will man dieses Recht auf neue Wege, auf Entdeckungen verwehren. Um den Revolutionär zu bekämpfen zitiert man solange die heilige Tradition (die plötzlich nur zu diesem Zwecke gemacht erscheint), bis einer kommt, der an der Hand von Doktrinen und Lehren beweist, daß der Revolutionär im Grunde genommen gerade die Tradition sei. (Hat nicht irgendwer vor Kurzem wieder entdeckt, daß Dürer bei der Geburt des Kubismus Gevatter stand?) Ist dieses glücklich gelungen, so verwenden plötzlich alle den in Huld aufgenommenen Revolutionär a. D., um den nächstkommenden zu erschlagen, bis auch er seinen Polsterstuhl in der Tradition zuerteilt bekommt.
Kurzweilig mögen diese Spiele ja sein, die von jeher bei Kunstinteressenten in hoher Gunst standen und stehen. Man kann dabei so gut mit Lehren und Doktrinen operieren. Dieses letztere hat sich nun ein guter Teil der modernen Künstler zu nutze gemacht und daraufhin in großer Weisheit manches kluge, interessante, ja auch wertvolle Werk geschaffen. Darüber aber muß man sich klar bleiben: Alle Doktrinen sind letzten Endes nur die Leitern und Gerüste, die an einem – wir müssen auch sagen: für einen Fundamentalbau stehen, auf dem sich ein Kunstwerk erhebt – oder erheben soll. Sie sind meist interessanter für den wissensdurstigen Passanten, der mit großer Begeisterung an ihnen herumklettern mag, als für den Künstler oder einen adäquaten Beschauer, der sie sich aus dem fertigen Kunstwerk deuten will, oder sie ungedeutet in seinem Blute trägt. Was diese eben genannten Maler gaben, waren mehr oder minder brauchbare Fundamente; äußere Notwendigkeiten, denen nur die innere Notwendigkeit zum Kunstwerk fehlt.
Und dennoch, wenn wir ihnen herrschend begegnen, vergessen wir eines nicht: Sehnsüchtige haben diese Lehren geprägt, die in dem unfaßbar grandiosen Strom des Lebens die Insel gefunden zu haben glaubten, die den Tempel ihrer Kunst tragen sollte, in dem sie all' die sinnfällige Herrlichkeit des Stromes oder seine geheimnisvollen Mysterien deuten – oder sein Brausen zu einem starken Gesange zusammenfassen wollten. Und waren die Kräfte zu schwach, und blieben nur wenige Reste des Fundaments, so waren es doch hinausgereckte Sehnsüchte nach einem neuen Stil. Jeder Wille zur Selbstzucht, zur Organisation ist schätzenswert!
Andere freilich wuchsen sich organisch und in sich geschlossen zu einem System aus, wurden zu einem Stil, der dem einen Erfüllung, dem anderen Verheißung ward. Lobgesänge einer nie geschauten Architektur voll unerwarteter Perspektiven wurden überzeugend laut. Der eine liebt sie, weil er den Rhythmus der Gesänge liebt, der andere, weil er an die Möglichkeit einer realen Verwendung ihrer inneren Gesetze glaubt, wieder ein anderer, weil ihm das System vielleicht eine Teilerfüllung seiner noch dunkel im Blute gärenden Hoffnungen und Ziele zu sein scheint.
Nur eine Bemerkung möchte ich hier noch einschieben: Je organischer ein System aus dem Werk eines Künstlers gewachsen ist, um so unantastbarer ist es. Gefährlich, es als Teilerfüllung zu adoptieren. Es kam schon vor, daß Maler in Systemen wie in leeren Kisten rappelten; Gespenster der Kinderstuben, gemacht mit einem viel zu großen entliehenen Hemde. –
Nähern wir uns nun nach diesen Betrachtungen den Werken des Modernen Bundes.
Einheitlich ist der Gesamteindruck dieser Ausstellung.
Empfinden Sie aber eine Doktrin, die als Losung ausgegeben wurde, um der Gruppe dieses einheitliche Gepräge zu geben? Sehen Sie unerfüllte Gesten in entliehenen Formen?
Wir empfinden die Zusammengehörigkeit dieser Künstler bei aller oft fundamentalen Differenz der einzelnen Persönlichkeiten. Was sie einigt ist der Ernst um die Sache selbst, ist der gemeinsame Wille weiterzuschreiten, ist der Glaube an die Kraft des Heute.
Und wie verschieden sind die Wege, wie verschieden die Ziele, wie verschieden die Temperamente! Wie groß die Möglichkeiten!
Konfessionäre, die mit einem Lächeln ihre extatischen Konfessionen überwachen, die sich in die psychologischen Reiche menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten hineinschieben: *Arp – Klee.*
Vitale Dramatiker, deren Bilder von glutvollem Niederzwingen oder intuitionreichem Neuformen zittern: *Huber – Lüthy.*
Lyriker, mit mehr epischem oder mehr idyllischem Einschlag: *Gimmi – Helbig.* Hier auch *Pfister.*
Alle freizügig, nirgends in einem sie beengendem System festgelegt! – Denn mag man auch Anklänge an fremde Doktrinen finden, mag man Entlehnungen aufzudecken glauben, immer sind sie von der Eigenart des Künstlers aufgesogen, sind organisch geworden; waren ihm nur ein Hilfsmittel zur Selbstzucht, waren nötig zu einer Steigerung seines eigenen Wertes.
Jung ist der Moderne Bund, künstlerisch ernst, daher entwicklungsfähig. Darum nenne ich diese Bilder wesentliche.