

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 28 (1941)
Heft: 11

Artikel: Zu einem Tafelwerk über Albert Anker
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86886>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.02.2025

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

Zu einem Tafelwerk über Albert Anker¹

I. Bürger und Bauern

Anker ist wohl der volkstümlichste und, was mehr ist, der geliebteste Maler unseres Landes. Er ist zugleich Repräsentant seiner Epoche, wie kaum ein anderer, weil sich seine guten wie seine gefährlichen Möglichkeiten vor dem Hintergrund einer einfachen Lebensgeschichte, eines ganz durchsichtigen Charakters und einer hohen künstlerischen Begabung abzeichnen. Und ausserdem ist Anker ein Repräsentant der Schweiz, wie ausser ihm nur noch — nach einer ganz anderen Seite hin — Ferdinand Hodler.

Ankers Teilnahme gilt dem privaten Leben des Einzelnen, sein Stoffgebiet ist das bürgerliche und später noch ausgesprochenere das ländliche Leben, vor allem die Welt der Kinder, das arglose Wachstum junger Geschöpfe, und dann wieder die Welt der Alten, die aus dem tätigen Leben ins Private zurückgetreten sind, in den Zustand der inneren Einkehr, die auch solche Köpfe vergeistigt, die vorher materieller ausgesehen haben.

Es ist eine spezifisch schweizerische Menschheit, die dem Betrachter aus diesen Bildern entgegentritt. Zwar finden nicht alle typisch-schweizerischen Möglichkeiten darin ihren Ausdruck: das grobe, materialistische Draufgängertum, das es bei uns zu allen Zeiten gegeben hat, fehlt durchaus, auch das Kriegerische, Reisläuferhafte, das bei Hodler so stark betont ist. Es kommen also nur bestimmte nationale Wesenszüge zur Darstellung, diese aber mit einer Eindringlichkeit, wie bei keinem andern Maler.

Der Bauer erscheint auf Ankers Bildern nicht als eine grundsätzlich vom Städter verschiedene Menschengattung, der man mit einer Art naturwissenschaftlichem, «folkloristischem» Interesse entgegentritt, dessen erste Voraussetzung das Bewusstsein der Distanz ist. Ankers Bauern sind weder Tölpel, die man komisch nimmt, noch Helden, die man aus Blut- und Bodensehnsüchten pathetisch anschwärmt. Der Bauer wird bei Anker überhaupt nicht soziologisch, als «Klasse» herausgearbeitet, sondern mit aller Selbstverständlichkeit als Mensch und Bürger gezeigt, als der dem Städter politisch und kulturell in jeder Hinsicht ebenbürtige Mitbürger, wie er das in der ganzen Welt nirgends in so ausgesprochenem Mass ist, wie in unserem Land. Diese Bauern sind bei aller Bodenständigkeit geistig wache Menschen, die Grenze nach dem Bürgerlichen hin ist fließend: aus diesen Landbüblein

werden nicht nur Bauern, sondern auch Lehrer, Aerzte, Pfarrer, Ingenieure. Aus dieser vollen, durchaus nicht ungeistigen Welt stammt Gottfried Keller, auch Hodler, und keiner, der aus dieser bäuerlichen Welt stammt, wird je ins völlig Bindungslose, persönlich und national Geschichtslose versinken, auch nicht wenn er verarmt und in die Stadt verschlagen wird. Die Grenze nach dem Bürgerlichen hin ist offen, die gegen das Proletarische hin ist absolut scharf, noch die Trinker und Armen auf Ankers Bildern sind keine Proletarier.

Jede Figur auf Ankers Bildern ist von ihrer menschlich besten Seite gesehen, ohne dass sie deshalb ins Unreale idealisiert wäre. Ankers Vertrauen in die menschliche Güte und menschliche Anständigkeit ist unerschütterlich — es ist jenes jeder Enttäuschung standhaltende Vertrauen in den Mitmenschen, ohne das eine Demokratie von vornherein unmöglich ist — ja ernstlich nicht einmal als Programm aufgestellt werden könnte.

In Ankers Bildern hat eine ganz bestimmte Epoche der Schweizerischen Staats- und Kulturentwicklung ihre bedeutendste und fast einzige Darstellung gefunden; in ihnen äussert sich der demokratische Fortschrittsglaube in seiner geistigsten Form als Glaube an die menschliche Vervollkommnungsfähigkeit, bevor sich der Fortschrittsoptimismus nach aussen schlug und materialistisch und grossmäulig wurde. In dieser Auffassung des Menschen und Staatsbürgers hat Anker der Gegenwart sehr viel zu sagen; hier ist er durchaus nicht eine Angelegenheit der guten alten Zeit, sondern eine Mahnung an das, was unserem Staatswesen als Fundament zu Grunde gelegt ist: die Achtung vor dem einzelnen Menschen. Und diese Mahnung ist um so nötiger, je krasser die Gegenwart diese Achtung mit Füßen tritt.

Auch noch auf Ankers figurenreichsten Bildern sind alle Dargestellten Persönlichkeiten, niemals Masse. Darum gibt es auch keine aufgeregten Affekte, keine Massenbegeisterungen, in denen der Einzelne sein Gleichgewicht, seine Verantwortung und seine Würde verliert. Es ist völlig unvorstellbar, dass diese selbstsicheren Menschen für weltanschauliche Kollektivveranstaltungen, für einen nationalen oder internationalen Mythos zu haben wären.

Jeder Dargestellte, jedes Kind und jeder Greis ist in seiner persönlichen Eigenart ernstgenommen. Anker ist keineswegs unempfindlich für das Zugespitzt-Charakteristische, das auf dem Wege zur Karikatur liegt. Wie leicht hätten sich die verschiedenen Dorfhonoratioren, Schulmeister, kaffeemahlenden Alten usw. als spassige Käuze stilisieren lassen! Auf nebensächlichen Zeichnungen ist diese Möglichkeit gelegentlich fühlbar, in den Gemälden niemals: sobald es ernst gilt,

¹ *Albert Anker*, Einleitung von Prof. C. von Mandach. 32 Seiten Text mit 40 Federzeichnungen, 115 Tiefdrucktafeln, 8 Doppeltafeln in schwarz-weiss, 13 Farbtafeln, davon 3 doppelseitig, 25/35, geb. Fr. 30.—. Verlag Fretz & Wasmuth, Zürich.

Unter den Abbildungen findet sich neben Bekanntem auch Unpubliziertes, Ausschnitte aus grösseren Bildern; als zweiseitige farbige Tafeln erscheinen «der Schulpaziergang», «die Turnstunde» und «der Ehekontrakt». Unsere Farbentafel ist diesem Werk entnommen. Red.

wird diese Seite unerbittlich unterdrückt; die Dargestellten sind zwar in ihrer ganzen Kauzigkeit gesehen — aber dem Betrachter gegenüber niemals blossgestellt. Die menschliche Güte, das Verständnis des Malers durchdringen die Oberfläche des Nur-Komischen, der wesentliche Kern bleibt respektiert, und so erscheinen auch noch die Käuze als ernstzunehmende Persönlichkeiten. Hierin unterscheidet sich Anker von Spitzweg, der bei aller Liebenswürdigkeit seine Figuren stets ins Schwankhafte, Komisch-Schrullige entwickelt. Ankers Figuren sind weniger amüsant, weniger humorig-anzüglich, dafür haben sie grösseres inneres Format und menschliches Gewicht.

II. Der Maler

Der künstlerische Rang Ankers ist am besten aus seinen Stilleben, stillebenartigen Gruppen auf grösseren Bildern, am Kostümdetail und am Porträt abzulesen. Hier zeigt der Schüler Gleyres und Enkelschüler Ingres' eine Intimität der Auffassung und Zartheit des Tones, eine künstlerische Noblesse, die noch weiter, bis auf Chardin hinaufweist. In Anker ist überhaupt noch viel Dixhuitième: das kommt einmal aus seiner Pariser Schulung, dann von der unmittelbaren Nähe der Sprachgrenze am Bielersee, vor allem aber aus der gesamtschweizerischen Kultursituation, die sich hier fühlbar von der deutschen ihrer Zeit unterscheidet. Auch Ankers Menschentypus erinnert mehr an Chardin, als an deutschen Biedermeier und erreicht stellenweise — etwa in der alten Frau, die die Hände wärmt — fast das verhaltene Pathos der *Le Nain*.

Ankers Stoffgebiet ist das gefährlichste, das man zu seiner Zeit wählen konnte: an Historienbild und Genre gingen begabte Maler reihenweise zugrunde wie die Wespen im Honig. Denn mit netten Kindergesichtchen, malerischen Trachten, Dorfszenen und ausdrucksvollen Charakterköpfen war man sicher, sein Publikum zu finden, mochte das alles noch so schlecht gemalt sein. Vor dieser Gefahr bewährte sich die Gediegenheit von Ankers Charakter: niemals hat er sich durch den Erfolg, der ihm durch das Motiv von vorn herein sicher war, dazu verleiten lassen, seine Kunst leicht zu nehmen. Es gibt in Ankers grossem Oeuvre eine ganze Anzahl schwacher Arbeiten — das ist selbstverständlich — aber auch sie sind auf eine höchst anständige Art schwach, von innen her, aus einem zeitweiligen Nachlassen der Intensität, niemals infolge einer auf Publikumswirkung berechneten Uebersteigerung der Effekte. Vieles erscheint uns ein wenig süß und sentimental — das liegt unserer Zeit wenig. Andere Zeiten vertrugen in dieser Hinsicht mehr, und an sich ist Süsse noch kein Einwand gegen die Qualität. Die Frage ist vielmehr, ob der Effekt des Lieblichen — auf den es schliesslich auch einem grossen Teil der griechischen Skulpturen und der besten Renaissancegemälde ankam — auf Kosten der künstlerischen Qua-

lität erreicht wird, und das ist bei Anker niemals der Fall. Selbst seine lieblichsten Kinder sind erstaunlich herb, in trockenen, gebrochenen, gedämpften Tönen gemalt; niemals erstreben Ankers Bilder auch nur gelegentlich jene juwelenhafte, manchmal schon fühlbar ins Ueppige übersteigerte Buntheit der Kinderszenen W. G. Waldmüllers, geschweige denn die schmalzig farbige und thematische Pointierung eines Defregger oder F. A. Kaulbach. Man muss überhaupt Anker mit seinen Zeitgenossen vergleichen, die ähnliche Motive gemalt haben — auch mit Benjamin Vautier. Niemals gibt es bei Anker dieses augenzwinkernde Einverständnis zwischen dem Maler und dem Betrachter des Bildes, mit dem sich die beiden hinter dem Rücken der spielenden Kinder, des ländlichen Liebespaars, des Försters und Wilderers über den Ausgang der Szene zum voraus verständigen und ihre Figuren zu Marionetten degradieren.

Auch von Anker gibt es Historiengemälde, mit denen wir heute wenig anfangen können — einen Kirchgang zur Taufe in altdeutschem Kostüm, einen sterbenden alten Hugenotten, dem sein Töchterchen aus der Bibel vorliest, eine Reine Berthe, die die Kinder spinnen lehrt und ähnliche. Aber selbst hier die gleiche Diskretion, die sich für das ungewöhnliche Kostüm fast entschuldigt, das gleiche Ernstnehmen des Menschlichen, das dem Maler verbietet, Farbton und Gestus theatralisch zu steigern, wie dies die Belgier, Piloty, Kaulbach, Makart, Stückelberg taten. Auch die historischen und genremässigen Szenen Ankers ruhen in sich selbst, sie sind nicht nur bühlenwirksame Mittel, um auf die Nerven des Betrachters zu wirken. Wie verhalten, wie gar nicht ausgebeutet nach Seiten des rührseligen Effektes ist zum Beispiel das Bild mit dem toten Mädchen, von dem seine Schulkameraden in ratloser Verlegenheit Abschied nehmen! Hier deckt sich menschliche und künstlerische Noblesse, und wenn sich unsere Gegenwart erst einmal am Rausch der weltanschaulich-mythisch aufmontierten Masseneffekte übernommen haben wird, so wird diese im höchsten Sinn grundanständige, gediegene Kunst nicht mehr als altmodisches Idyll, sondern als ein recht wesentlicher Beitrag der Schweiz an eine europäische Haltung deutlich werden.

III. Das Idyll

Die Beschäftigung mit Albert Anker führt in das Gebiet der «Genre»-Malerei und diese deckt sich zum Teil mit dem Stoffbereich des Idyllischen. Genre und Idyll sind der Gegenwart zu verdächtigen Begriffen geworden, zu Synonymen für Sentimentalität und Kitsch und die Beispiele liessen sich reihenweise anführen, die diese Gleichsetzung zu rechtfertigen scheinen. Gerade der Fall Anker zwingt aber dazu, sich die Sache etwas genauer zu überlegen.



Es gibt Wörter, die man aus einer modemässigen Abneigung heraus so ausschliesslich im Tonfall des Hohnes verwendet, dass man sich gar nicht mehr klar macht, was sie eigentlich besagen. Ein solches Schlagwort mit negativem Vorzeichen war in den zwanziger Jahren «Romantik», das man als Inbegriff alles nicht Ernstzunehmenden, Verächtlich-Spielerischen nahm, während es eine geistige Haltung bezeichnet, die zu den aktivsten, wirkungsvollsten Kräften der modernen Kulturentwicklung gehört. Heute ist «die Flucht ins Idyll» das Klischee eines beliebten Vorwurfs, den dynamische Naturen jenen gegenüber erheben, die in den redenden oder bildenden Künsten ruhende, menschlich entspannte Situationen darstellen. Nur die angespannte, die heroische oder anklägerisch-revolutionäre Haltung erscheint ihnen den heutigen Zeiten angemessen.

Man hat gegen Anker den Vorwurf erhoben, seine Malerei sei schon zu ihrer Zeit nicht mehr aktuell gewesen, Anker habe sich vor der Realität ins Idyll geflüchtet, als Maler des industriellen Zeitalters hätte er Industriearbeiter statt Bauern malen sollen. Nun sind aber im Ganzen der Kultur die Träger einer bestimmten älteren Existenzform genau so wichtig und unentbehrlich wie jene, die die jeweils neueste, aktuelle Form vertreten und die kontemplative Besinnung genau so wirklich und Wirklichkeit gestaltend, wie die aktive Tat. Und wenn es die eine Aufgabe der Kunst ist, der jeweiligen Modernität zu sichtbarem Ausdruck zu verhelfen, so besteht die andere, ebensowichtige darin, bestimmte menschliche Grundsituationen und kulturelle Haltungen immer wieder von neuem durchzudenken und zu formen, um sie damit im Bewusstsein wach zu halten. Dadurch, dass immer wieder, scheinbar ohne besondere Aktualität, Landschaften, Stillleben, Kinderszenen, Bauernszenen usw. gemalt werden, werden die betreffenden Gegenstände auf der Ebene der künstlerischen Modernität erhalten und als vorhanden, als bemerkenswert und bedenkenswert erwiesen. Dies ist sogar der tiefere Sinn des Historienbildes (dessen künstlerisch gute Beispiele sich in den nächsten Jahrzehnten aller Voraussicht nach wieder grösserer Wertschätzung erfreuen werden). Das zeitgemässe Element in Ankers Kunst wird leicht unterschätzt: indem seine Bilder einen bestimmten Menschentypus und eine bestimmte Lebenshaltung darstellen, bilden sie nicht nur Vorhandenes ab, sondern sie statuieren und stützen eine bestimmte Haltung, indem sie sie als liebenswert vor Augen stellen.

Nun ist es zweifellos eine der Aufgaben der Kunst, den Nöten des Augenblicks Ausdruck zu geben, eine nicht minder wichtige ist es aber zu zeigen, dass daneben Werte stehen, die von diesen Nöten nicht in Frage gezogen werden, und auf diese letzteren nimmt das Idyll Bezug. Moralisch betrachtet — und die Frage nach Berechtigung oder Nichtberechtigung einer

künstlerischen Haltung ist ja eine moralische und keine künstlerische Frage — moralisch betrachtet ist ein gemaltes oder gedichtetes Idyll in erster Linie als Darstellung eines sein-sollenden, also eines vorgestellten, idealen Zustandes gemeint, und nur nebenher, sofern es mit realistischen Darstellungsmitteln geschildert wird, auch noch als die Darstellung eines an einem bestimmten Ort und Zeitpunkt tatsächlich verwirklichten Zustandes. Das Idyll als Kunstgattung hat diesen postulativen, idealisierenden Grundzug mit seinem Gegenpol gemeinsam, mit den gesellschaftskritischen Darstellungen, weshalb denn auch viele Maler gerade diese beiden Gegensätze zugleich gepflegt haben, z. B. Greuze und Hogarth, aber auch Daumier und Wilhelm Busch. Denn auch Elendsschilderungen und Verfallsdokumente, wie die Zeichnungen von George Grosz oder vieles von Schürch oder Wiemken, repräsentieren keinen überall und immer tatsächlich vorhandenen Zustand, sondern einen unter dem Gesichtspunkt der moralischen Missbilligung ausgewählten und künstlich konstruierten und gesteigerten — also idealisierten Ausschnitt. Die Gesellschaftskritiker unter den Künstlern heben die kranken Seiten im menschlichen Gemeinschaftsleben ins öffentliche Bewusstsein, um zu ihrer Ueberwindung aufzurufen — sei es in Form der Besserung im Rahmen des Bestehenden oder des revolutionären Umsturzes alles Bestehenden, die Idylliker unter den Künstlern, zu denen wir im weiteren Sinn auch fast alle Maler von Landschaften und Stillleben zählen dürfen, machen umgekehrt Zustände bewusst, die sie als moralisch positiv bewerten und als möglich und erstrebenswert hinstellen, indem sie sie malen. Zwischen beiden besteht lediglich ein Gegensatz des Vorzeichens — die idealistische Struktur ist auf beiden Seiten genau die gleiche und es bleibt dem Geschmack und Temperament des einzelnen Betrachters überlassen, ob er sich mehr von der Idealisierung nach der süssen oder der Idealisierung nach der sauern Seite angezogen fühlt.

Wenn auf der einen Seite mit Recht die anklägerische Haltung für die Kunst gefordert wird (wobei vielleicht zu fragen wäre, ob die Malerei überhaupt der angemessene Ort dafür ist, und nicht vielmehr die Zeichnung und das Wort) — also die Blosslegung der Mißstände, so ist auf der anderen Seite die Bestätigung des Gesunden und Richtigen durch die Kunst nicht weniger wichtig; denn es muss der Menschheit nicht nur ein Bild des zu Ueberwindenden vor Augen gestellt werden, sondern auch ein Bild des zu Erstrebenden. Und nur ein gänzlich ressentiv verkrampftes Gemüt wird behaupten wollen, dass wenigstens jede realistische, d. h. auf Wiedergabe des Unmittelbar-Wirklichen gerichtete Kunst ganz von selbst zur Anklage werden müsste.

Denn unterhalb der dünnen, aber allerdings zuerst in die Augen stechenden Oberfläche des Aktuellen

liegt die ungeheuer viel grössere Masse der stabilen, von der Aktualität kaum berührten Verhältnisse; die Bedingtheiten der Natur, des menschlichen Körpers, der fundamentalen Gefühle, und wenn es die Aufgabe der Kunst ist, die jeweilige Aktualität durch sinnliche Mittel bewusst zu machen, so ist es ihre nicht weniger wichtige Aufgabe, durch die gleichen Mittel daran zu erinnern, dass hinter den lauten Schmerzen, Leidenschaften und Begehrlichkeiten des Augenblicks jene ruhenden Bezirke liegen, von denen immer wieder die heilenden Kräfte ausgehen, wenn im grossen oder kleinen das organische Gleichgewicht durch dynamische Einseitigkeiten gestört wurde. Und wenn man einwenden wollte, dass sich diese Kräfte ohnehin geltend machen, auch ohne künstlerische Formulierung, so liesse sich das gleiche von der Aktualität auch sagen, und darin liegt nicht einmal ein Einwand gegen die Kunst, sondern nur ein Beweis, dass ihre soziologische Seite eben nicht ihre wichtigste Seite ist.

Es handelt sich bei der Wiedergabe idyllischer Situationen keineswegs darum, eine bestimmte Gesellschaftsform — also bei Albert Anker die des Bauerntums — als schlechthin vorbildlich hinzustellen, sondern darum, das Zeitlos-Gültige der menschlichen Familien-Beziehungen oder der Beziehung zur Natur an

Beispielen aufzuzeigen, die diese Beziehungen deshalb besonders deutlich hervortreten lassen, weil sie kein eigenes Aktualitätsinteresse bieten, das die Aufmerksamkeit des Betrachters fesseln würde. Es ist klar, dass sich hierfür das statische, nahezu geschichtslose, erdverbundene Milieu des Bauerntums besonders eignet, und darin liegt die Symbolbedeutung des Bäuerlichen für die Kunst, für die keine Epoche blind gewesen ist. Es meldet sich in der hellenistischen Bukolik literarisch und in Reliefdarstellungen plastisch zum Wort, es gewinnt in Vergil als ein aus den Reformen des Augustus nicht wegzudenkendes Element welthistorische Bedeutung, es spielt in der ritterlichen und höfischen Kultur vom Mittelalter bis zu Louis seize eine wichtige Rolle als Gegenpol des Höfischen, und es wird weiterhin eine ähnliche Rolle als geistige Position spielen als Gegenpol zur Vermassung und Industrialisierung. Ueber den Rang der einzelnen künstlerischen Realisierungen ist mit diesen prinzipiellen Feststellungen nichts ausgesagt — er reicht vom anekdotischen Kitsch bis zu den grössten Meisterwerken, aber die Malerei eines Albert Anker und das Bestehen einer sozial unproblematischen Landschafts- und Stillebenmalerei findet in den skizzierten Ueberlegungen ihre Rechtfertigung.

Peter Meyer

W. K. Wiemken und Paul Klee

(vergl. den Artikel und die Abbildungen in Heft 9, 1941, S. 225 ff.)

Wiemken starb 33jährig. Für die jüngere Basler Künstlerschaft (nicht nur für die Künstlergruppe 35, der er angehörte) fiel mit ihm eine Mitte aus der Welt, nach der sich die Kräfte, mehr als sie selbst wussten, ausgerichtet hatten. Die Nachricht von seinem Tode im vergangenen Spätherbst löste deshalb allgemeine Bestürzung aus. Sein plötzliches Ausfallen machte viele Wege scheinbar richtungslos, die nun ohne ihn nach einem neuen Ziel suchen müssen.

Sein Ansehen gründete sich zunächst weniger auf seine künstlerische Arbeit, als auf seine menschliche Erscheinung. Wer sich jemals von der Klarheit, die von ihm ausging, einbezogen fühlte, unterzog sich der völlig ungewaltsam ordnenden Atmosphäre seines Wesens. Selbst wenn er kein bedeutsames malerisches Werk hinterlassen hätte, lebte er fort in der Arbeit seiner Kollegen, denen er Mass und Zuspruch war.

Bedeutsam war denn aber das von ihm losgelöste, selbständig gewordene Werk, über das die Gedächtnis-ausstellung des Basler Kunstvereins einen eindrück-

lichen Ueberblick vermittelte. Es hatte etwas Erschütterndes durch seine selten umweglose innere Folgerichtigkeit, als hätte er von Anfang an gewusst, dass ihm nur wenig Zeit vergönnt war. Das in die frühe Vollendung Gedrängte konzentrierte und steigerte ihn vielleicht und machte ihn zu einer besonderen Erscheinung. So sehr er in seiner künstlerischen Aussage in Intensität und Gegenstand eine geschlossen eigene Leistung nach eigenem Gesetz hinterliess, war er indessen doch nicht so allein, wie der verklärende Nachruhm ihn zu sehen geneigt ist.

Er gehört zu den vielzähligen Heerfahrern, die das Kreuz des Expressionismus genommen haben. Er teilt mit ihnen die Unbilden und Mühsale desselben Weges und das Aufbrechen des verzweifelten metaphysischen Bedürfnisses nach einem unbekannt gewordenen Land, auf der Suche nach einem verloren gegangenen Heiligtum.

Man entzieht sich der Parallele in der expressionistischen Ausdrucksweise mit der grossen vorangehen-