

KUNST UND LEBEN*

VON OSKAR GLATZ

Die Rolle der bildenden Kunst von heute ist unwürdig, sie ist die natürliche Folge des Zeitgeistes. Die Kunst war stets der Spiegel ihrer Zeit und es kann wohl nicht befremden, dass eine Zeit, die auf dem Gebiete der rationalen Werte Unerhörtes geleistet, Wunder gewirkt hat, auf dem Gebiete des Irrationalen im Vergleich zur Vergangenheit geringe Erfolge aufweist. Unsere Zeit — ich wiederhole allbekanntes — ist eine Zeit der Technik und Maschine und eines geradezu phantastischen Organisationsgeistes. Vorzüge, die mit Kunst und künstlerischem Schaffen nicht nur nichts zu tun haben, sondern zu ihr meist in schroffem Gegensatz stehen.

Die unmittelbare Ursache des künstlerischen Niederganges — ich spreche insbesondere von der Malerei und Plastik — ist in dem vollkommenen Fehlen der persönlichen Verbindung zwischen Künstler und Publikum zu suchen, die in allen Kulturblütezeiten lebendig gewesen und die, wenn auch in etwas entarteter Form, bis zur französischen Revolution fortbestanden hat. Die Anzahl der Künstler und die Anzahl jener, die das damalige Publikum bildeten, war im Verhältnis zur Gesamtheit der einzelnen Völker gering. Sie bestand aus dem Adel und der Geistlichkeit, den kleineren und grösseren Tyrannen und Fürstenhöfen, aus Menschen, die im Vergleich mit den heutigen Kunstinteressierten Zeitmillionäre genannt werden können. Die künstlerischen Arbeiten wurden grösstenteils auf Bestellung ausgeführt und es ist natürlich, dass schon dieser Umstand eine dauernde, lebendige Verbindung zwischen Besteller und Künstler erforderte, die bekannterweise in der Renaissance am stärksten war. Dass der edle Geist jener Verbindung an den französischen Königshöfen und den sie nachäffenden kleinen Fürstenhöfen allmählich verflachte und die Künstler zum liebedienerischen Werkzeug prachtliebender, prunksüchtiger Höflinge erniedrigte — soll nicht bestritten werden.

Mit der französischen Revolution und dem Abschaffen der adeligen Privilegien übernahm das Bürgertum die Führung und damit auch das

* Aus einem Vortrag, gehalten in einem Klub der politischen Partei „Ungarisches Leben“.

Kunstmäzenat. Der Bürger hatte keine freie Zeit, er musste fleissig arbeiten; es blieb ihm nicht die Musse, sich mit Kunst eingehend zu beschäftigen.

An Stelle der Atelierbesuche traten Kunsthandel und Ausstellungen. Diese Art künstlerischer Darbietung war von vornherein kunstschädlich. Sie entfaltete einen Konkurrenzkampf, der dem Wesen des künstlerischen Schaffens, der Vertiefung, dem rückhaltslos aufrichtigen Geben zuwiderlief und ein Streben nach Übertrumpfen der andern durch äusserliche Mittel, — vor allem aber ein Werben um die Gunst des Publikums hervorrief, die nur nachteilig wirken konnten.

Denn dieses Publikum verlor allmählich die Fähigkeit, wahre und falsche Kunst von einander zu unterscheiden. Die geringe Zeit, die es der Beschäftigung mit Kunst widmen konnte, genügte kaum für eine ganz oberflächliche künstlerische Kultur, für eine Salonkultur, die jede Neuerung in der Kunst als unbequeme Störung empfand. So kam es, dass Stilwandlungen, Kunstrevolutionen, die das Publikum in der vorhergehenden Zeit ohne Stockung mitgemacht, im 19. Jahrhundert mit grossen Kämpfen zwischen Künstlern und Publikum verbunden waren. Der Naturalismus und der Impressionismus begegneten anfangs allgemeinem Hohngelächter, in das, mit wenigen Ausnahmen auch die Kritik einstimmte. (Später hat sich die Kritik freilich gewaltig geändert.) Es begann die Zeit der Kunstmartyrer. Doch hatte dieses ungesunde Verhältnis auch eine andere Schattenseite. Die Künstler, besonders die jungen Neuerer gewöhnten sich daran, dass die grosse Masse für ihre neuen Ideen kein Verständnis hatte; man begann diese zu verachten und sie mit den Worten: Laie, Spiessbürger abzutun. Allmählich galt es als Schande, als Zeichen der Schwäche, sich um ihr Urteil zu kümmern. Ja, es wurde zuletzt ein Beweis schlechter Kunst, wenn sie bei dem Publikum Sympathie auslöste. Die Kunst wurde somit Selbstzweck, l'art pour l'art. Maler und Bildhauer — besonders jene — arbeiteten nur für ihre mitfühlenden Kollegen und einige, wenige Auserwählte, die sie verstanden und würdigten.

Die Kunstrevolutionen fielen mit der ersten Blüte des Kapitalismus zusammen, mit der Anhäufung grosser Reichtümer in der Hand Einzelner. Auch diese mussten, um ihren Reichtum behalten zu können, tüchtig arbeiten, auch sie hatten keine Zeit sich mit Kunst zu beschäftigen und waren daher in ihrem, durch ihren Reichtum aufgezwungenen Mäzenentum auf den Rat Kunstverständiger angewiesen. Diesen Rat fanden sie bei den Kunstästheten und den mit ihnen verbundenen Kunsthändlern. Sie bildeten im Geiste der Zeit förmliche Trusts, die es verstanden, durch raffinierte Methoden die reichen Kunstkäufer, die

an künstlerischem Verständnis selten über das allgemeine Niveau standen, für ihre künstlerischen Zwecke auszunützen. Sie wählten unter den begabten, noch billigen Neuerern einige aus, die dann mit Hilfe einer skrupellosen Reklame, insbesondere einer gekauften Ästhetengarde zu welterschütterenden Genies gestempelt und weit über die Masse jener emporgehoben wurden, die der Spiessbürger feierte. Es schmeichelte dem Geldmagnaten, dass er den Durchschnitt an künstlerischem Verständnis und Feingefühl überragt und er liess sich oft Sachen als höchste Kunst für furchtbare Preise anhängen, die nicht viel mehr waren, als unverschämter Bluff talentierter, gewissenloser Flausenmacher. Eine Kunst der Reichen, der Bevorzugten entstand, die allmählich alle Brücken abbrach, die sie noch mit der Vergangenheit und dem grossen Publikum verband, und nach dem Weltkrieg in eine Art Kunstraserei ausartete, die den Durchschnittsbürger mit Hass und Empörung erfüllte und ihn veranlasste, sich ganz auf die Seite der konservativen, sehr oft ausgeleierten, banalen Kunstproduktion zu stellen. Dass diese Raserei und die völlige Ausschaltung der Natur aus der Kunst als Reaktion psychologisch verständlich war und auch ihre Vorteile hatte, kann hier nicht weiter besprochen werden.

Nun wurde der Kitsch, das seelenlose Massenprodukt die Kunsthahrung des grossen Publikums, das jeder ersten Neuerung auch weiterhin feindlich gegenüberstand.

Somit gab es eine von den Ästheten und Kritikern als allein wertvoll gepriesene, durchaus asoziale Kunst für die obersten Zehntausend, eine *l'art pour l'art*, wirklich Wertvolles mit ganz Wertlosem gemischt, gute, ernste, lebendige Kunst, die von dem gebildeten Teil des Publikums noch verstanden und gewürdigt wurde, und eine Massenkunst, in der das Wertlose herrschte, seelenlose Mache, an der sich sehr oft hervorragende Künstler beteiligen mussten, da für ihre ersten Arbeiten das Publikum zu klein war. Wirkliches Kunstverständnis gehörte überall zu den Seltenheiten. Seit langem sind die Gelehrten auf eine Gesetzmässigkeit in der Folge menschlichen Geschehens aufmerksam geworden. Einer der ersten war der Ungar *Bodnár*, einer der bekanntesten der Verfallsphilosoph *Spengler*. Eine Reihe von Kunstgelehrten — *Scheffler*, *Pinder*, *Wölfflin* — haben sich mit dieser Gesetzmässigkeit in der Kunst beschäftigt und den fortwährenden Wechsel einer zeichnerisch-formell gebundenen und einer malerisch aufgelösten Kunstauffassung festgestellt: — doch einem Ungarn blieb es vorbehalten, dieser Gesetzmässigkeit in allen Kunstperioden systematisch nachgehend, geradezu verblüffende Entdeckungen zu machen und ein richtiges geisteswissenschaftliches Gesetz aufzustellen, das den natur-

wissenschaftlichen ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann. Paul Ligeti hat nachgewiesen, dass der Anfang jeder grossen Kultur in der Kunst zeichnerisch, bzw. architektonisch — das Ende malerisch eingestellt sei, in der Mitte aber, in der Blütezeit, der plastische Geist herrsche, ferner, dass sich diese Verschiebung innerhalb der grossen Kulturwellen in kleineren Wellen von etwa 130—140 Jahren wiederhole. Die Übergänge vom architektonisch Gebundenen zum malerisch Aufgelösten sind nur der künstlerische Spiegel einer parallelaufenden Wandlung der menschlichen Gesellschaft von kollektiver zu individualistischer Geistigkeit. Die Zeit der *l'art pour l'art* war ausgesprochen individualistisch, sie bedeutete die Herrschaft einiger Auserwählten über die Masse, der sie in „splendid isolation“ gegenüberstand. Auf diese Eigenbrödelei musste im Leben wie in der Kunst die Reaktion einsetzen.

Zunächst durch die politisch-soziale Umwälzung der Achsenmächte, die sich in der ganzen Welt auswirkte, sodann durch eine Kunstrichtung, die im Gegensatz zur tonigen Aufgelöstheit und Formfeindlichkeit des Impressionismus und der noch heute fortlebenden verwandten „Ismen“ ihren Ausdruck in Form, Linie und Konstruktion suchte. Diese Kunstrichtung, die in Italien den Namen *Neuklassizismus*, in Deutschland *Neue Sachlichkeit* erhielt, näherte sich nach anfänglichen, verständlichen Übertreibungen immer mehr dem Verständnis der grossen Massen. Sie hat — aus dem Geist, dem sie entsprossen — besonders in Deutschland eine völlige Umgestaltung des Kunstlebens herbeigeführt.

Die „*l'art pour l'art*“ war — ich wiederhole es — eine Kunst für Wenige, unverständlich nicht nur für den einfachen Mann, sondern auch für den Durchschnittsbürger, wenn dieser auch nicht immer den Mut aufbrachte es einzugestehen, da er nicht ungebildet erscheinen wollte; sie war — man könnte sagen — eine *kapitalistische Kunst*. Daher ist es kein Zufall, dass gerade in Sowjetrussland, dem Lande der anfangs wildesten Kunstausschweifungen, die Reaktion am raschesten eintrat. Von solcher Kunst wollte das proletarisierte Volk nichts wissen. Doch hatte die „*l'art pour l'art*“ noch eine andere kennzeichnende Eigenschaft: sie war durchaus *international*. Paris, der Ausgangspunkt der „Ismen“ war und blieb die Hochschule der Kunst; die Kunstjäger der ganzen Welt strömten nach den Ateliers in Paris, und Pariser Geist drückte dieser Welt seinen künstlerischen Stempel auf. Für einen Ungarn war es keine Schande, sondern eine Ehre, wenn er als deutscher oder französischer Künstler galt. Die nationale Eigenart der Völker trat in der *l'art pour l'art* völlig in den Hintergrund

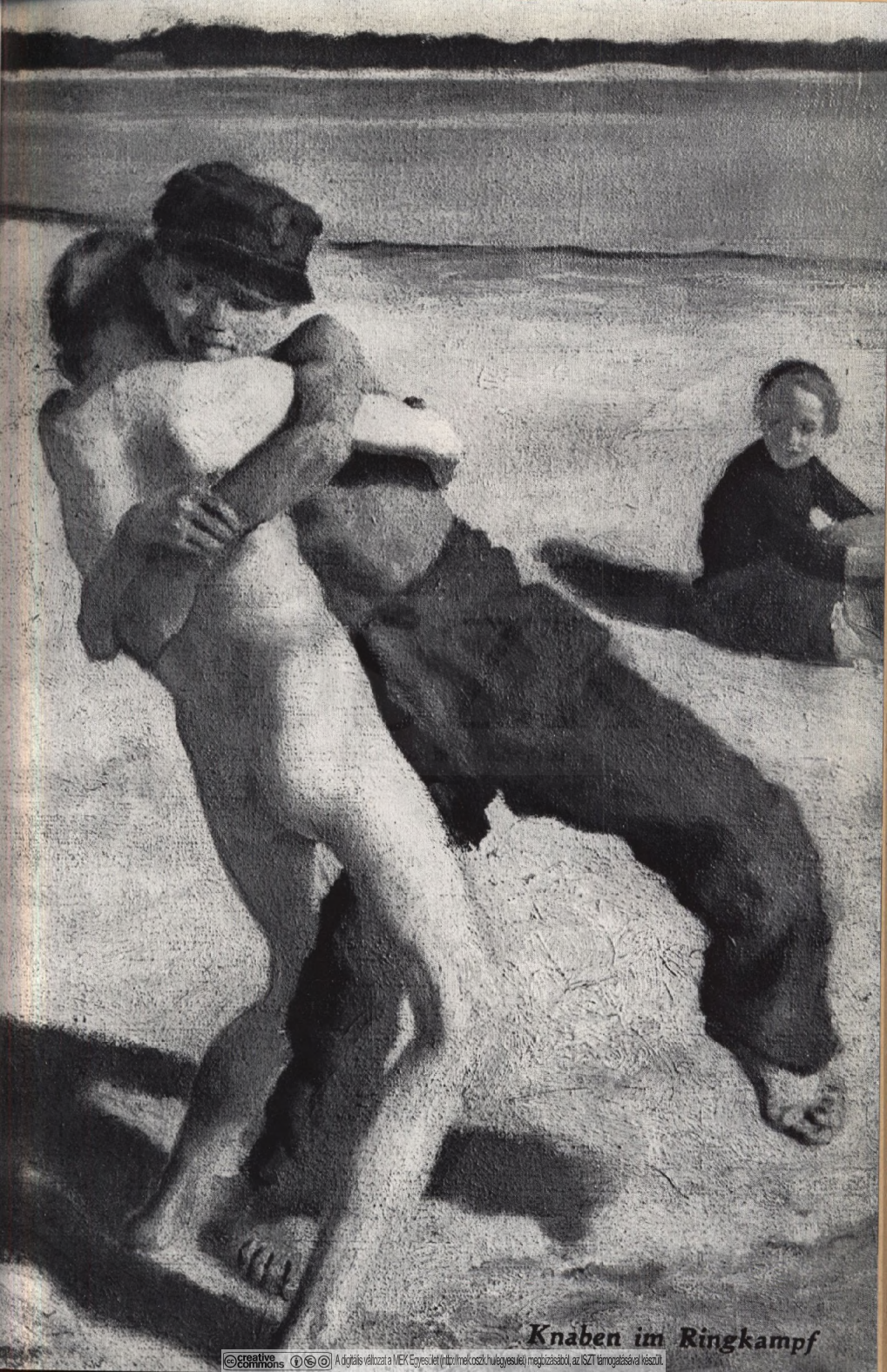


GEMÄLDE VON OSKAR GLATZ

Der Sämann

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



Knaben im Ringkampf

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



Das Märchen

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

und wenn es auch wahr ist, dass alle historischen Stile, jede geistige Weltströmung in sämtlichen Ländern ähnliche Formen zeitigte, so war diese Ähnlichkeit doch noch niemals so gross, wie im 20. Jahrhundert. In dieser Zeit hatte eben die Zivilisation, die materielle Kultur in der ganzen Welt eine äussere Gleichförmigkeit geschaffen, die in Kleidung, Bau und Wohnungseinrichtungen fast jede nationale Eigenart beseitigte. Die Welt wurde durch die Mechanisierung, wie mit einer grauen Generaltunke übergossen. Schon dieser Umstand gab der bildenden Kunst, — die das Leben darstellt — ein internationales Gepräge. *Nun gibt es aber keine internationale Kultur, keine wahre internationale Kunst. Echte Kunst war stets national.* International kann nur die Kulturlosigkeit sein. International sind die dem Negergeist entsprossenen modernen Tänze, der Jazz, der seelenlose Schlager, der Kitsch. Adolf Hitler hat die furchtbare Gefahr des internationalen Geistes für jede ernste Kultur erkannt und mit seinem Kampf gegen den Kapitalismus auch dem internationalen Geist den Krieg erklärt. Auf der Kriegserklärung an diese zwei Fronten beruht seine Kunstpolitik. Er will eine Kunst für die Gesamtheit der Nation, eine Kunst für das Volk im besten Sinne schaffen, die alle in der international-liberalen Zeit zurückgedrängten wertvollen geistigen Kräfte seines Volkes wieder lebendig wirken lassen soll. Es war daher folgerichtig, dass er die sog. „entartete Kunst“ gleichsam ausrottete, wenn dabei auch manche Werte ausgeschaltet wurden.

Im Wesentlichen handelt es sich für ihn um eine Wiedereinsetzung der Kunst in ihre alte Würde, um einen neuen Ritterschlag, um die Umsetzung seines Wortes in die Tat: *„Kunst ist kein Luxus, sondern Lebensdürfnis, wie Nahrung und Kleidung“*. Die Maschine soll erst nach dem Kriege, mit dem Entstehen einer europäischen Staatsgemeinschaft ihren wahren Segen spenden. Die Mechanisierung der Arbeit hat es ermöglicht, dass bei einer Ausschaltung des Krieges der Mensch nur den kleineren Bruchteil seiner Zeit zur Arbeit in seinem Beruf verwenden muss, den grösseren aber der Veredelung seines Körpers und seines Geistes widmen kann. Damit ist eine Kulturmöglichkeit geschaffen, wie sie bisher nur das klassische Altertum verwirklicht hatte. Doch was damals nur dem kleineren Teil der Bevölkerung zugänglich gewesen, soll heute Gemeingut des ganzen Volkes werden und Deutschlands heutige Kunstpolitik bezeugt, dass es auch hier neue Wege anbahnen will. Wie in allen materiellen Fragen, bereitet es sich auch in den geistigen auf die Nachkriegszeit vor. Um eine würdige Kunst schaffen zu können, muss vor allem ein würdiges, für wahre Kunst empfängliches Publikum erzogen werden. Damit die

Kunst wieder eine edle Pflanze werde, wie im klassischen Altertum, muss der Boden, dem sie entwächst, die nötige Nahrung und Bearbeitung erhalten. Adolf Hitler kennt die Gefahren der seinem Lande aufgezwungenen Mechanisierung des Lebens; daher trachtet er der heutigen spartanischen Zucht durch athenische Geisteskultur die Wage zu halten und nichts beweist klarer, wie zielbewusst der Führer in seiner Kulturpolitik ans Werk geht, wie die heutige *Kunst in den Kasernen*, die ich aus den Vorträgen und Beschreibungen von Dr. Ladislaus Balás-Piri kenne. Kunst und Kaserne! Wie sonderbar mutet diese Nebeneinanderstellung an. Bis heute gab es für unsere Begriffe keinen grösseren Gegensatz und doch hat der Führer gerade hier den Spaten eingesetzt. Das Heer ist heute die wichtigste Gemeinschaft des deutschen Volkes, die Kaserne der Ort, wo sich sämtliche Berufs- und Gesellschaftsklassen der Nation treffen; somit ist kein Ort geeigneter, die Keime einer höheren künstlerischen Bildung in die Massen zu tragen. Daher sind in Deutschland heute alle neuen militärischen Bauten Werke der besten Architekten, inmitten schöner Gartenanlagen, mit Sporteinrichtungen jeder Art, Bibliotheken und Musikzimmern, geschmückt mit Bildwerken, Wandmalereien, Mosaiken, Gobelins bester Künstler, so dass uns Künstlern der Atem stockt. *Die Kunst, die auch von den tieferen Schichten des Volkes verstanden wird, ohne sich zum Kitsch zu erniedrigen, ist die höchste Kunst.*

Es gibt heute kein zweites Land in der Welt, in dem so viel getan wird, einesteils um der grossen kunstfremden Masse das Verständnis ernster Kunst beizubringen — anderenteils den Künstlern durch gewaltige Aufträge die Entwicklung ihrer Fähigkeiten zu ermöglichen.

Um aber dieser Kunst ein ausgesprochen nationales Gepräge zu geben, hat Adolf Hitler mit sicherem Blick den einzig möglichen Weg erkannt: Rettung und Wiederbelebung der Volkskunst, der ewigen Quelle jeder wahren nationalen Grosskunst, und zu diesem Zweck Stärkung des Bauernbewusstseins, des Trägers jeder Volkskunst. Die Trachten kommen wieder zu Ehren und der Bauer wird angehalten diese im Sinne edelster Überlieferung möglichst selbst anzufertigen. Wo das bäuerische Kunstgewerbe aufgehört, wird es wieder zu neuem Leben erweckt; wieder wird gewoben, gestickt und getischlert; das alte Bauernhaus ist ein Heiligtum, dessen urgermanische Schönheit durch strenge Gesetze geschützt wird. Durch Trachtenfeste einerseits, durch Einfügung der Volkskunst in den städtischen Schulunterricht andererseits wird ihre Bedeutung der ganzen Nation tief eingepägt. Der deutsche Bauer trägt heute seine Tracht mit Stolz.

Es fehlt uns der Raum dazu, über die Kunstpolitik des *Duce* zu sprechen, die in den Hauptzügen der des Führers gleicht. Sie unterscheidet sich von ihr durch die grössere Duldung gegenüber der sogenannten entarteten Kunst und somit vollzieht sich in Italien die geistige Wandlung langsamer als in Deutschland.

Diese Wandlung hat sich natürlich — in geringerem und stärkerem Masse — auch in den übrigen Ländern Europas, somit auch in Ungarn ausgewirkt. Unsere Kunst ist jung, von einer ausgesprochen ungarischen Kunst können wir eigentlich kaum seit 100 Jahren sprechen. Wir sind in Wien, München und Paris in die Schule gegangen, haben auch den Naturalismus und Impressionismus mitgemacht; auch wir hatten unsere Zeit der künstlerischen Ausschweifungen, unsere *l'art pour l'art*, die selbstverständlich in der glücklicherweise kurzen Zeit des Kommunismus den Höhepunkt erreichte, und auch bei uns zeigte sich — bereits vor dem Weltkrieg — die Reaktion, die nach dem Eintreten ruhigerer Verhältnisse nach dem Weltkrieg, besonders durch unsere kulturelle Verbindung mit Italien immer stärker wurde und kräftige Talente unter ihren Kämpfern zählt, wenn auch zugegeben werden muss, dass die Gegner, die Aufgelösten, die Formfeindlichen an solchen nicht ärmer sind. Jedenfalls bestehen in Ungarn beide geistige Strömungen nebeneinander sich gegenseitig bekämpfend, ein Kampf der künstlerischen Weltanschauungen, der meist auch den Widerstreit der sozialen und politischen Auffassung der Künstler bedeutet.

Wir Ungarn sind ein durchaus individualistisch veranlagtes Volk. Alle unsere Tugenden und Fehler erklären sich hieraus. Darum besitzen wir einen seltenen Reichtum an künstlerischen Begabungen; kein anderes Volk ist daran reicher. Leider gehen von ihnen zwei Drittel zu Grunde, da das kaufende Publikum auch bei uns aus dem erwähnten Grund für echte, ernste Kunst nur wenig Verständnis besitzt, andererseits aber Staat und Städten die materiellen Mittel fehlen, um aufstrebenden Talenten würdige Arbeitsaufträge erteilen zu können. Ebenso geschah bisher fast garnichts, um dem bedauerlichen Verfall unserer Volkskunst, insbesondere unserer noch übrigen schönen Trachten zu steuern. Das weitaus Bedeutendste, das in dieser Richtung in dem letzten Jahrzehnt geleistet wurde, ist das Werk eines einzigen leidenschaftlichen Patrioten, das Werk *Béla Paulinis*.

Seine Schöpfung ist der *Perlenstrauss*, der auch den vielen Deutschen bekannt ist, die unsere Hauptstadt besucht und sich dort für seine Darbietungen begeistert haben.

Wohl über 200 Dörfer sind heute in diese Organisation eingliedert, die alljährlich um St. Stephan einerseits in Vorstellungen dem städtischen Publikum ihre Trachten, Tänze, Gebräuche und Lieder vorführt, andererseits in einer reichen, mit grosser Umsicht zusammengetragenen Ausstellung alles zeigt, was der ungarische Bauer heute an Webereien, Stickereien, Töpfereien und Schnitzereien, an echter Volkskunst hervorbringt. Was Paulini leistet, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Er hat unserem bis dahin gleichgültigen Publikum die Augen geöffnet für die Schätze, die es zu Grunde gehen lässt. Ihm zunächst ist es zu verdanken, wenn in der nächsten Zeit eine ernste staatlich organisierte Tätigkeit einsetzen wird, um in letzter Stunde diese unersetzlichen Werte zu retten.

Ein anderer Weg für die Rettung, insbesondere der Trachten ist in Ungarn das Beispielgeben der Herrenklasse. Der Ungar hat um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Kundgebung gegen den politischen Druck Österreichs aus dem Biedermeiergewand eine eigenartig ungarische Herrentracht gestaltet, die bis zum Ausgleich von 1867 fast jeder gute Ungar trug. Diese schöne, ausgesprochen nationale Tracht soll wenigstens für festliche Gelegenheiten zu neuem Leben erweckt werden. Es gibt kein wirksameres Mittel, um in dem ungarischen Bauern, der die Anhänglichkeit an die Volksüberlieferung verloren hat, die Liebe zu dieser wieder zu wecken. Legt der Herr Tracht an, dem zu ähneln der Bauer sich alle Mühe gibt, so wird für ihn seine eigene Bauertracht eine ganz andere Bedeutung gewinnen und mit ihr seine ganze Volkskunst. Diese Bewegung der ungarischen Herrenkleidung, die Franz *Ferenczy* zu organisieren versuchte, steht leider in den ersten Anfängen, und wenn auch die Schulen vielfach ungarische Knaben- und Mädchenuniform eingeführt haben, so ist dies alles ohne Bedeutung, da nur die Mitwirkung der *ganzen* Herrenklasse eine entscheidende Wendung herbeiführen könnte. Die erwähnte staatliche Organisation der Rettung wird natürlich auch für die ungarische Herrentracht, sowie für die Magyarisierung der Staatsbeamtenkleidung die grösste Propaganda entfalten; ich sehe ihr mit den grössten Erwartungen entgegen.

Noch grössere Erwartungen für unsere grosse Kunst knüpfe ich an die Revolutionierung des Ungartums durch den faschistischen und nationalsozialistischen Geist, der meiner festen Überzeugung nach nach dem Kriege ganz Europa durchdringen wird. Jedes Land wird auf diesen Einfluss anders reagieren. Wir sind — ich wiederhole — individualistisch und keineswegs kollektiv veranlagt. Unsere Geschichte zeigt die Tragik dieser Veranlagung. Allein in einer europäischen Staatsgemeinschaft, in der die Wahrscheinlichkeit eines Krieges

für lange Sicht ausgeschaltet sein wird und eine zentrale Organisation das materielle Leben der Staaten, also auch Ungarns durch stärkste Einschränkung der Konkurrenz und zielbewusste Regelung der Produktion der Gesundheit entgegenführt, in einer solchen, von edlerem sozialem Geist durchdrungenen Gemeinschaft werden sich auch die reichen Fähigkeiten des Ungartums voll entfalten können.

Wenn ausserdem das deutsche Finanzwunder auch bei uns die nötigen Geldmittel zur Verfügung stellt, um nach deutschem Vorbild grosszügige Kunstaufträge erteilen zu können, so rechne ich darauf, dass das Ungartum in der europäischen Kunstproduktion eine hervorragende Rolle spielen wird. Hat die Auswirkung der französischen Revolution in Ungarn das Erwachen des nationalen Bewusstseins und damit die bisher nationalste Kulturepoche gezeitigt, so wird die neue nationalsozialistische Revolution das seither geschwächte nationale Bewusstsein und die echte ungarische Kunst zu neuem Leben erwecken.

Ich hoffe somit, dass in dieser kommenden sozial eingestellten Zeit die Mängel, die dem individualistischen Wesen des Ungartums anhaften, auf ein Mindestmass herabgedrückt, dagegen die Tugenden sich umso reicher werden entfalten können. Wir sind ein Künstlervolk, das durch eine glückliche Verschmelzung unseres stark individualistischen Grundcharakters mit der kollektiven geistigen Weltströmung gerade in dieser Staatengemeinschaft seine wahre Form finden wird.