

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1999)
Heft: 1: 100 Jahre Schweizer Kunst

Artikel: Zwischen Grossstadt-Perversitäten und Schollen-Heimatgefühl : Widersprüche in der Basler Kulturpolitik 1920-1940 = Entre perversités métropolitaines et patriotisme de la glèbe = Tra le perversità metropolitane e il sentimento patrio della terra natia = ...

Autor: Bitterli, Konrad
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623781>

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: 03.04.2026

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

Zwischen Grosstadt-Perversitäten und Schollen-Heimatgefühl

Widersprüche in der Basler Kulturpolitik 1920–1940

Die Basler Kunstszene der Jahre 1920 bis 1940 war geprägt von einer Reihe von Künstlervereinigungen, die sich von der offiziellen GSMBA-Sektion abspalteten: 1924/25 Rot-Blau, 1928 Rot-Blau II, 1933 die Gruppe 33. Es waren die «Neuerer» und «Avantgardisten», die sich in «Sezessionen» zusammenschlossen, um sich gegen die bereits etablierte lokale Künstlerschaft und deren kulturpolitische Dominanz – Ausstellungsmöglichkeiten, Einsitznahme in staatliche Gremien, öffentliche Kunstaufträge – besser durchsetzen zu können. Die bedeutendste Abspaltung bildete die Gruppe 33 mit Paul Camenisch, Walter Bodmer, Theo Eble, Kurt Wiemken u. a. m. Gegründet am 10. Mai 1933, dem Tag der Bücherverbrennung in Nazi-Deutschland, standen sie für einen zeitgemässen Ausdruck in der Kunst ein und wandten sich gegen das «Schollen-Heimatgefühl», das sich in der damaligen Schweizer Kunst breit machte. Die kulturpolitische Auseinandersetzung spitzte sich zu, als der Kritiker Alfred Bader die Werke der 33er als «Grosstadt-Perversitäten» verurteilte. Die Kunstschaffenden standen vor der Wahl: Anpassung oder Widerstand?

Seite 64:

Schollenverbundenheit als Ausdruck wahren Heimatgefühls.
Karl Moor: Frühling, 1933
Kunstkredit Basel-Stadt

Seite 65:

«Grosstadt-Perversitäten» und «Niggermusik» zum «Untergang des Abendlandes».
Paul Camenisch:
Der Pianist, 1925
Bildersammlung der Nationalversicherung Basel

«Ohne Angabe von Gründen und unter Ablehnung jeder Diskussion sind kürzlich 12 jüngere Mitglieder ausgetreten. Wir zählen nach diesem Abgang immer noch 76 Aktive, 2 Kandidaten und 66 Passive. Ein Eingehen der Sektion an Altersschwäche ist nicht zu befürchten, dies umso weniger, als uns ja bei weitem nicht alle Jungen den Rücken gekehrt haben. Unsere Sektions-Ausstellung in der Kunsthalle und die in Vorbereitung befindliche Plakat-Ausstellung in der Mustermesse werden zeigen, dass trotz dieser bedauerlichen numerischen Schwächung nicht alles Leben in der Sektion erloschen und dass ihr durch diesen Schritt der Unzufriedenen nicht alle «Qualität» entzogen worden ist. Wir sind überzeugt, dass unsere gemeinsamen Ziele durch straffes Zusammenhalten eher erreicht werden als mit Zersplitterung der Kräfte in Sonderaktionen. «Qui vivra, verra!»
Basel, 13. Mai 1933 F. S.»

Als ein wenig Aufsehen erregendes Ereignis schilderte der Sektionspräsident der GSMBA Basel, Ferdinand Schott, etwas überheblich die Gründung der Gruppe 33. Allein die «Künstlervereinigung 1933», eine Sezession von der offiziellen GSMBA-Sektion, sollte sich in den folgenden Jahren zum Sammelbecken der Basler Avantgarde entwickeln und sich neben der GSMBA als wichtigste Interessenvertretung bildender



Künstler in Basel etablieren. Dass die GSMBA oftmals nur mit dem Bannstrahl der Nichtbeachtung und des Desinteresses auf solche Oppositionsbewegungen zu reagieren wusste, vermag die Geschichte der Gruppe 33 treffend zu illustrieren. Sie stellt jedoch keineswegs einen Einzelfall dar. Die Basler Kunstgeschichte der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts war geprägt durch eine ganze Reihe von zum Teil bedeutenden Künstlervereinigungen:

1918 Das Neue Leben

1924/25 Rot-Blau

1928 Rot-Blau II

1933 Gruppe 33

und nach dem Zweiten Weltkrieg die Gruppe 48.

Eine solche Liste mag den Eindruck erwecken, es handle sich bei diesen Künstlervereinigungen um eine Basler Eigentümlichkeit, vergleichbar mit dem Cliquenwesen der Basler Fasnacht. Diese populäre Begründung verklärt die Vereinigungen zu einem lokalen Phänomen und übersieht ihre gesellschaftlichen Dimensionen: Die Stellung des modernen Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft hatte sich grundlegend verändert. Das Künstlerbild wurde ein ausgesprochen individualistisches, das sich dem Kollektiv vordergründig verweigerte. Durch die veränderten Auftragsbedingungen – der Künstler arbeitete für einen ihm unbekanntem Käufer – drohte er in gesellschaftliche Isolation zu geraten. Deshalb schlossen sich vorab die «Neuerer» und «Avantgardisten» oftmals zu ad hoc gebildeten oder fest organisierten Gruppen zusammen. Gemeinsam hoffte man, sich gegen die Phalanx der bereits etablierten Kunsterschaft besser profilieren zu können. Zum Teil gehörte die Durchsetzung neuer ästhetischer Vorstellungen geradezu zum Programm solcher Vereinigungen. Das Phänomen der Bildung von Künstlervereinigungen und der Gruppenbildungen innerhalb der Kunsterschaft ist somit ein wesentlicher Teil der Geschichte der Avantgarde. Es lassen sich ganz allgemein drei Problemkreise unterscheiden, die die Bildung bzw. die Sezession von Avantgarde-Künstlervereinigungen begünstigen:

1. Der unbefriedigende Zustand innerhalb der Kunstszene mit wenigen, den etablierten Künstlern vorbehaltenen Ausstellungs- und Auftragsmöglichkeiten.
2. Ein «innovatorisches Ereignis» wie beispielsweise eine für die betroffenen Künstler und ihre Entwicklung bedeutende Ausstellung.



3. Eine spezifische Konfliktsituation, etwa ein Generationenkonflikt oder kulturpolitische Auseinandersetzungen.

Die Bildung von Künstlervereinigungen ist demnach eng verknüpft mit den jeweiligen gesellschaftlichen und kulturpolitischen Verhältnissen. Anhand der beiden Fallbeispiele Künstlervereinigung Rot-Blau und Gruppe 33 sollen die kulturellen und politischen Auseinandersetzungen in Basel während der Jahre 1920 bis 1940 skizziert werden.

Kunstinstitute und Berufsorganisationen

Trotz der Krisenstimmung nach dem Ersten Weltkrieg war die Ausstellungstätigkeit in Basel im Vergleich mit andern Schweizer Städten recht rege. Zwar widmete

Entre perversités métropolitaines et patriotisme de la glèbe

Entre 1920 et 1940, la scène artistique bâloise présentait toute une série d'associations d'artistes qui s'étaient séparées de la section officielle de la SPSAS: en 1924/25 Rot-Blau, en 1928 Rot-Blau II, en 1933 Gruppe 33. C'étaient les «nouveaux» et les «avant-gardistes» qui se regroupaient en «sécessions» pour mieux pouvoir affronter l'establishment artistique local et sa domination dans la politique culturelle (possibilités d'exposer, participation aux institutions officielles, contrats publics). La scission la plus importante fut celle de Gruppe 33, qui regroupa Paul Camenisch, Walter Bodmer, Theo Eble, Kurt Wiemken, parmi d'autres. Le groupe fut fondé le 10 mai 1933, le jour où les nazis mirent les livres au bûcher en Allemagne, et ses membres prirent position en faveur d'une expression artistique qui tienne compte des événements historiques, et contre le «patriotisme de la glèbe» qui se répandait alors dans l'art suisse d'alors. Ce différend de politique culturelle s'accroît quand le critique Alfred Bader condamna les œuvres de Gruppe 33 en tant que «perversités métropolitaines». Les créateurs durent alors choisir entre conformisme et résistance.

sich das Kunstmuseum mit den Beständen des Amerbach-Kabinetts vorwiegend den alten Meistern und blieb für die Basler Künstler von geringer Bedeutung, die Kunsthalle und ihr langjähriger Leiter Wilhelm Barth hingegen pflegten die Gegenwartskunst intensiv. Internationale Avantgardebewegungen wurden häufig und zum Teil vergleichsweise früh in Basel vorgestellt. Daneben blieben regelmässig Ausstellungen dem lokalen Kunstschaffen vorbehalten. Die Kunsthalle blieb denn auch bis in die heutige Zeit das bedeutendste Forum für Bildende Kunst. Der private Kunsthandel existierte damals nur in Ansätzen. In diese stagnierende, von Arbeitslosigkeit, sozialer Unrast und Landesstreik geprägten Situation fiel die Schaffung des Staatlichen Kunstredits, der wichtigsten Institution für die Basler Künstler.

Im April 1919 gelangte die GSMBA mit einem Begehren an den Grossen Rat, das die Einsetzung eines Kunstredits zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude und Plätze anregte. Dem Begehren wurde überraschend schnell, nämlich noch im selben Jahr, entsprochen. Der Staatliche Kunstredit, eine eigent-

liche Pioniertat in der Schweiz, gedieh in den folgenden Jahren zum zentralen Instrument offizieller Kunstpflege. Aufträge, Preise und Ankäufe befreiten die Künstler in den Krisenjahren von den schlimmsten Existenzsorgen. Gleichzeitig bedeutete ein Auftrag offizielle Anerkennung und Auszeichnung. Allein durch die Form der Vergabe und die Zusammensetzung der Jury bildete sich mit der Zeit eine eigentliche Kunstredit-Ästhetik heraus. Dem Projekt «Kunst am Bau» lag der soziale Gedanke zugrunde, die Kunst aus den Museen herauszuholen und direkt zum Mann auf der Strasse sprechen zu lassen. Die Themen und Motive mussten also in verständlicher Form gehalten werden. Abstrakte und somit «unverständliche» Werke waren unerwünscht. Zudem hatte sich die GSMBA Basel als Berufsorganisation und Vertreterin der «gesamten Künstlerschaft» die alleinige Einsitznahme der Künstlerjuroren in der Kunstredit-Kommission gesichert. Da sich in der GSMBA vorwiegend traditionelle Künstler sammelten, sicherte ihre Einflussnahme dem Kunstredit eine sich am Gegenständlichen orientierende, solide künstlerische Ausrichtung, die unter der Bezeichnung «Bilderbuchstil» bekannt wurde.



Seite 66:
Die «Offiziellen» unter sich. Sitzung der Kunstredit-Kommission.
Bild von J. J. Lüscher, 1930
Kunstredit Basel-Stadt

Seite 67:
Schicksalsgemeinschaft Rot-Blau.
Hermann Scherer: Atelierfest, 1925
Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel

Tra le perversità metropolitane e il sentimento patrio della terra natia

A Basilea, il mondo artistico degli anni 1920–1940 fu caratterizzato dalla presenza di una serie di associazioni artistiche che si staccarono dalla sezione ufficiale della SPAS:

1924/25 Rot-Blau, 1928 Rot-Blau II, 1933 il Gruppo 33. Erano gli «innovatori» e gli «avanguardisti» che si raggrupparono in «secessioni» per riuscire meglio ad imporsi sugli artisti locali già affermati e sulla loro preponderanza nelle opportunità di partecipare a delle esposizioni, a comitati statali e di ricevere appalti pubblici per lavori artistici. La scissione più importante fu quella del Gruppo 33 con Paul Camenisch, Walter Bodmer, Theo Eble, Kurt Wiemken ed altri. Il Gruppo 33 fu fondato il 10 maggio 1933, il giorno in cui nella Germania nazista si bruciarono i libri (Bücherverbrennung). I suoi membri difendevano l'espressione moderna nell'arte e si rivolgevano contro il «sentimento patrio della terra natia» («Heimat-Schollengefühl») che nell'arte svizzera dell'epoca prendeva sempre più spazio. La discussione politico-culturale si inasprì quando il critico Alfred Bader giudicò le opere degli artisti del Gruppo 33 delle «perversità metropolitane» («Grossstadt-Perversitäten»). Gli artisti dovevano fare la scelta: adattamento oppure resistenza?

Trotz dieser traditionellen Ausrichtung blieb der Kunstkredit ein umstrittenes Instrument staatlicher Kunstpflege. Vorab in Krisenzeiten verwiesen Auseinandersetzungen um Kunstkredit-Aufträge jeweils seismogrammartig auf das kulturelle wie auf das politische Klima in Basel: der Kunstkredit ein Politikum ersten Ranges.

Der GSMBA, der wichtigsten der Künstler-Berufsorganisationen, diente der Kunstkredit zur kulturpolitischen Einflussnahme. Die beiden andern traditionellen Standesorganisationen, die GSMBK und die Künstlergesellschaft, sowie die verschiedenen Avantgardevereinigungen blieben ausgeschlossen. Diese Monopolstellung unvoreingenommen wahrzunehmen, bereitete der zu personeller Überalterung und künstlerischer Stabilisierung neigenden GSMBA erhebliche Mühe.

Die Offenbarung der Malerei: Kirchner und die Gruppe Rot-Blau

«Glücklicher Mann, der so die Jugend für sich einnehmen und um sich sammeln kann, sogar in der Sandwüste Basel.» Dies schrieb Wilhelm Barth an Ernst Ludwig Kirchner, der sich in Frauenkirch bei Davos niedergelassen hatte. Der unmittelbare Auslöser für dieses Schreiben bildete eine Ausstellung von Werken Kirchners in der Kunsthalle Basel im Sommer 1923. Sie hinterliess bei einer Reihe junger Künstler einen tiefen Eindruck und veränderte ihr Schaffen in der Folge radikal: Hermann Scherer, Albert Müller, Paul Camenisch und Werner Neuhaus erkannten Kirchner als Leitbild für ihr eigenes Schaffen.

Allen voran Hermann Scherer entschloss sich spontan, kaum hatte die Kunsthalle-Ausstellung geschlossen,

Kirchner in Davos aufzusuchen, um bei seinem neuen Vorbild arbeiten zu können.

Dieser erste Besuch löste eine wahre Kettenreaktion aus, als auch Müller und später Camenisch zu Kirchner pilgerten. Kirchner selbst fühlte sich durch diese Gefolgschaft überaus geschmeichelt und er vermittelte Müller, Scherer und Camenisch gar die Teilnahme an der Internationalen Ausstellung in Dresden 1926. Allein vorerst suchten sich die vier in Basel zu etablieren. In den Jahren 1923/24 konnten sie an ihrem Wirkungsort kaum ausstellen. Sie standen isoliert in der von der Lüscher-Barth-Generation geprägten Kunstlandschaft. Auch bei Kunstkredit-Wettbewerben war ihnen wenig Erfolg beschieden. Bedeutende Aufträge wurden zumeist an bereits verdiente Künstler vergeben. Im Herbst 1924 zeigten Scherer und Müller zusammen mit dem befreundeten Otto Staiger im Schaufenster der Kunsthandlung Rath AG in Basel einige Aquarelle. Diese kleine Ausstellung fand ein unerwartet grosses Echo. Sogar die Leipziger Kunstzeitschrift «Der Cicerone» berichtete darüber. Dieser Erfolg der Jüngeren ausserhalb der traditionellen





Kunstinstitute weckte den Neid der älteren Kollegen. Die vergiftete Stimmung innerhalb der Basler Künstlerschaft trübte sich im Vorfeld der Weihnachtsausstellung so sehr, dass Scherer in einem Brief an Müller bemerkte:

«Die Jury der Weihnachtsausstellung ist nun so beschissen, dass wir es kaum wagen können, etwas zu schicken. Es sind alles Alte darin und der einzige [der] auf unserer Seite sein könnte ist Rychner und Dr. Barth. Aber Probst und P. Burckhardt, ebenso Pelle [Pellegrini] sind voller Gift gegen uns. Die Stimmung ist überhaupt zum Platzen, die alten Onkel begegnen einem mit einem Neid und Verbitterung, die sie nicht einmal verstecken können, es ist gemein. Ich für meinen Teil schicke nichts. Richtig wäre es, diese Ausstellung zu sabotieren, wenn keiner von den Jungen etwas schicken würde, dann sehe man wie armselig die Herren sind.» Dieser Brief widerspiegelt treffend das Umfeld, das letztlich zur Gründung der Gruppe Rot-Blau in der legendären Silvesternacht 1924/25 führte. Scherer, Müller und Camenisch verbanden sich zu einer «Not- und Schicksalsgemeinschaft», zu der später auch Neuhaus stiess. Der Vereinigung gelang, was der Einzelne wohl kaum so schnell erreicht hätte: Dank den Beziehungen ihres Mentors Wilhelm Barth konnte Rot-Blau zweimal in der Kunsthalle Basel und einmal im Kunsthaus Zürich ausstellen. Trotz diesen Erfolgen existierte die Gruppe nur kurze Zeit. Bereits ein halbes Jahr nach der Gründung schied Müller aus. Er wurde durch Otto Staiger ersetzt. Mit dem Tode Scherers, der ei-

gentlichen «Führerfigur» der Gruppe, löste sich Rot-Blau 1927 auf.

Kirchner II und Pelle I: Konflikte innerhalb der Künstlerschaft

Zusammen mit den im Februar 1925 verfassten und an Freunde und Gönner verschickten Gründungsstatuten beleuchtet der bereits zitierte Brief Scherers die Konfliktsituation. Die Kunsthalle als zentrales Ausstellungsinstitut in Basel blieb zum grössten Teil etablierten Künstlern vorbehalten, die zudem durch die GSMBA im Kunstvereinsvorstand vertreten waren. Als Vereinigung war den Rot-Blau-Künstlern der Zugang vereinfacht. Die Kirchner-Ausstellung darf sicher als das «innovatorische Ereignis» gelten. Diese vermittelte den jungen Basler Künstlern eine ungewohnte Bildsprache. Was vom Publikum bei Kirchner noch akzeptiert wurde, empfand man bei Scherer und Müller als Schock. Gerügt wurde vor allem der offensichtliche Bruch mit der Tradition der «Basler Schule» der Lüscher-Barth-Generation. Was vordergründig als «Generationenkonflikt» erscheint, war letztlich ein Konflikt künstlerischer Anschauungen. Im Vergleich mit der leuchtenden Farbigkeit, dem expressiven Strich und der an primitive Kunst erinnernden Formensprache können die Werke der damals gefeierten Basler Künstler nur als rückständig bezeichnet werden. Zum grössten Teil orientierten diese sich an der Münchner Pleinairmalerei oder an einer zunehmend zweifelhaften idealisierenden Mythologienmalerei und belieferten so die Bürgerstube mit dem nötigen «unproblematischen» Bilderschmuck. Verschärft wurden die rein künstlerischen Gegensätze durch die wirtschaftlich angespannte Situation und die enormen sozialen Unterschiede zwischen Arbeiterschaft und Bürgertum. Die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen erfassten auch die Künstlerschaft. Obwohl die Gründungsstatuten von Rot-Blau jegliche politische Haltung verneinen, entsprach eine starke antibürgerliche Tendenz Scherers und Müllers persönlicher Sicht. So kann die gewollt «primitive» Formensprache als Absage an bürgerliche Bildthemen verstanden werden. Allein politische Relevanz erreichten die künstlerischen Differenzen zwischen GSMBA und Rot-Blau nicht.

Recht vielschichtig und widersprüchlich gestaltete sich das Verhältnis der beiden Vereinigungen zueinander. In den Basler Sektionsprotokollen wurden weder Gründung noch Ausstellungstätigkeit von Rot-Blau

Seite 68:
Beim Vorbild zu Gast.
Albert Müller: Blick vom
Kirchner-Haus ins Sertigtal,
1925
Privatbesitz

Seite 69:
Die Statuten der Gruppe
Rot-Blau

**ROT-
BLAU**

S t a t u t e n d e r K ü n s t l e r v e r e i n i g u n g

R o t - B l a u

16. 1575
13. 11. 25.

§ 1 - Zu Beginn des Jahres 1925 vereinigen sich unter der Bezeichnung Rot-Blau die Maler und Bildhauer

Paul Camenisch
Albert Müller
Werner Neuhaus
Hermann Scherer.

§ 2 - Durch die Vereinigung Rot-Blau suchen diese gleichgesinnten Künstler der Schwierigkeit, die auszustellen den Einzelnen entgegen steht, "Abhilfe zu schaffen", dadurch dass Sie geschlossen unter der Bezeichnung Rot-Blau und der Namen der jeweiligen aktiven Künstler Ausstellungen veranstalten.

§ 3 - Die somit erleichterte Ausstellungs-Möglichkeit, soll der modernen Kunst, welche Rot-Blau vertritt, Geltung verschaffen.

§ 4 - Unter Rot-Blau vereinigen sich rein künstlerische Interessen unter Ausschluss jeglicher Tendenz auch auf religiösem und politischem Gebiet. Da Rot-Blau überdies durch einen weiteren Anwachs die von den Gründern festgelegte Geschlossenheit, eine in statuten-gemässer Kürze nicht klarzustellende Jdeengemeinschaft, nach Möglichkeit zu wahren sucht,

§ 5 - behalten sich die Gründer die Aufnahme weiterer Mitglieder ausdrücklich vor, wobei einzig die bekannten oder vorgelegten Arbeiten des Künstlers für den Eintritt in Rot-Blau massgebend sind.

§ 6 - Jedem Neumitglied werden die Rechte und Pflichten von Rot-Blau zu Teil.

§ 7 - Die aus Fracht, Ausstellungen etc. erwachsenen Spesen werden aus den Passivmitgliedergeldern bestritten.

§ 8 - Rot-Blau betraut mit der Führung der Geschäfte zu Gedei und Regelung einen Sekretär und Kassier.

§ 9 - Als Passivmitglied steht Rot-Blau jedermann offen, der an der Entwicklung und den Bestrebungen der Vereinigung und der zeitgenössischen Kunst Interesse hat.

§ 10 - Dre Jahresbeitrag für die Passivmitglieder beträgt Fr. 15.-- nebst einer Eintrittsgebühr von Fr. 5.-- und wird ausschliesslich zu ausstellungstechnischen Zwecken verwendet.

§ 11 - Jedes Passivmitglied erhält alljährlich aus der Vereinigung Rot-Blau ein Blatt G r a p h i k . Ein allfälliger Beitragsüberschuss fände seine Verwendung in einer Kunstdruckt, welche an Hand von Abbildungsmaterial und erklärenden Beiträgen über das Schaffen von Rot-Blau Aufschluss gibt.

§ 12 - Aktiv- und Passivmitglieder sind gehalten die in den Statuten festgelegten Bedingungen zu wahren.

B a s o l, den 1. Februar 1925.

Im Auftrag von Rot-Blau der Sekretär:

H. F. Vamber

erwähnt. Wollte man die Konkurrenzvereinigung totschweigen oder erachtete man sie als zu unbedeutend? Aufgrund der vorher zitierten Briefstelle ist anzunehmen, dass offene Auseinandersetzungen mit der älteren Garde ausgetragen wurden. Dennoch: Scherer, Müller und Camenisch waren selbst Mitglieder der GSMBA. Neuhaus wurde aufgenommen, nachdem er bereits bei Rot-Blau mitwirkte. Im «Basler Heft» der GSMBA-Zeitschrift «Schweizer Kunst» wurden Scherer und Müller postum ungewöhnlich ausführlich gewürdigt. Rot-Blau wandte sich zwar

gegen das GSMBA-Establishment, die Künstler traten in letzter Konsequenz jedoch nicht aus der Sektion aus, um nicht ins gesellschaftliche Abseits gedrängt zu werden. Ein solch radikaler Schritt hätte bei Kunstkredit-Aufträgen negative Folgen zeitigen können. Rot-Blau stellte somit in keiner Weise die GSMBA-Vormachtstellung in der Basler Kunstpolitik in Frage.

Pikant ist sicher das Verhältnis der Rot-Blau-Künstler zu Alfred Heinrich Pellegrini. Dieser mit Wandbildaufträgen überhäufte und gefeierte Maler war gleichsam

**Perversitads da la
cidad gronda versus
sentiment dal
terratsch-patria**

En la scena d'art da Basilea dals onns 1920 fin 1940 devi ina retscha d'associaziuns d'artists ch'era sa separada da la secziun GSMBA uffiziala: 1924/25 Rot-Blau, 1928 Rot-Blau II, 1933 Gruppe 33. Quai eran ils «innovaturs» ed «avantgardists» ch'eran s'unids en «secessiuns» per pudair sa far valair meglier envers ils artists locals gia etablids e lur dominanza politic-culturala - pussaivladad d'exponer, comembranza en gremis statals, incumbensas d'art publicas. La secessiun principala furmava la Gruppe 33 cun Paul Camenisch, Walter Bodmer, Theo Eble, Kurt Wiemken e.a. Fundada ils 10 da matg 1933, il di ch'ils Nazis han ars ils cudeschs, s'engaschava ella per in'expressiun artistica actuala e sa drizzava cunter il sentiment dal terratsch-patria che sa dera-sava da quel temp en l'art svizzer. La controversa politic-culturala è s'escalada cura ch'il criticher Alfred Bader ha discriminà las obras da la Gruppe 33 sco «perversitads da la cidad gronda». Ils artists e las artistas stevan davant l'alternativa: s'adattar u s'opponer?



Seite 70:
Keine bürgerliche Kunst.
Hermann Scherer: Penthesilea, 1925
 Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel

Seite 71:
Ende einer Epoche?
A. H. Pellegrinis Wandbild an der alten Börse während der Abbrucharbeiten 1940
 Kunstkreis Basel-Stadt

der «spiritus rector» der etablierten Basler Künstlerschaft. Er selbst hatte die Kirchner-Ausstellung in der Kunsthalle angeregt, wandte sich dann aber vehement gegen die Künstler von Rot-Blau und soll Scherer gar einmal einen «Kirchner II» beschimpft haben, worauf dieser gekontert habe: «Immer noch besser als Pelle I.» Das Beispiel Pellegrinis zeigt deutlich, dass die Abgrenzung zwischen Avantgarde und Offizialität nicht immer klar zu ziehen ist und es mag als Hinweis darauf dienen, dass der von den einseitig entwicklungsgeschichtlich argumentierenden Kunsthistorikern hervorgehobene Gegensatz oft zu pauschalen Verallgemeinerungen führte: Weder war die Avantgarde eine geschlossene Front und lieferte nur Qualität noch war die Offizialität, das heisst die GSMBA, nur rückständig und schaffte nur Nichtqualität. In beiden Gruppen wurden keine aufregenden künstlerischen Neuentdeckungen gemacht, repräsentierte doch auch die Gruppe Rot-Blau international die Spätphase des Expressionismus. Die Auseinandersetzungen um Rot-Blau beschränkten sich auf die Kunstszene und fanden kaum ein Echo in der kriselnden politischen Situation. Die Fronten in diesem kunstinternen Streit liefen quer durch die Künstlerschaft, wo letztlich Missgunst und Neid die Wahrung gemeinsamer Interessen verhinderten. Dies sollte sich in den Dreissigerjahren in erschreckender Weise ändern.

Die Gruppe 33: Sezession und Opposition

Zu Beginn der Dreissigerjahre fühlten sich die fortschrittlichen Basler Künstler vor allem durch die Gruppe Rot-Blau II, einer Nachfolgeorganisation von Rot-Blau, repräsentierte. Dieser gehörten unter anderem Camenisch, Staiger und Stocker an. Mit ihren über 200 Passivmitgliedern, den vielbesuchten

Ausstellungen und Erfolgen bei Kunstkreis-Wettbewerben konnte die Vereinigung jedoch kaum als Oppositionsbewegung zur GSMBA gelten, zumal ihnen letztere mindestens einen Kunstkreis-Delegierten zugestanden. Allein die Gruppe hatte sich künstlerisch auseinander gelebt und so wurde sie Ende 1932 aufgelöst: Den Jungen fehlte das Sprachrohr.

Die latenten Konflikte zwischen jungen, fortschrittlichen Kräften und etablierten Künstlern verschärften sich in Folge eines Skandals um den 1931 ausgeschriebenen Kunstkreis-Wettbewerb für ein Wandbild im Kirchengemeindehaus Oekolampad. Das siegreiche Projekt von Charles Hindenlang wurde wegen des sich auf die Materialwahl beziehenden Titels «Putz Farbe Glas» aus «gesinnungsmässig religiösen Gründen» zurückgewiesen. Die GSMBA suchte zu vermitteln, was jedoch innerhalb der Sektion an einer Sitzung vom 6. Januar 1933 zu offenen Auseinandersetzungen führte. Der unmittelbare Anlass zur Loslösung der späteren Gruppe 33 bildete die Wahl der Kunstkreis-Delegierten Ende Januar desselben Jahres. Die Sektionsmehrheit verweigerte – wohl als Denkwort für die Vorfälle um das Oekolampad-Projekt – den Jungen den bis anhin zugestandenen Sitz und nur knapp wurde Otto Abt im zweiten Wahlgang als Ersatzmann ernannt. Folge dieser Strafmassnahme war der Kollektivaustritt von zwölf Künstlern (Abt, Hindenlang, Artaria, Camenisch, Hauffler, Staiger und andere), die zusammen mit Walter Bodmer, Theo Eble und Walter Kurt Wiemken am 10. Mai 1933 die Künstlervereinigung 1933 oder kurz Gruppe 33 ins Leben riefen. Dieses Datum, der Tag der Bücherverbrennung in Nazi-Deutschland, war programmatisch zu verstehen als



Between Big City Perversions and Attachment to the Familiar and Native

The art scene in Basel from 1920 to 1940 witnessed a series of artists' associations that split off from the official GSMBA section: Rot-Blau in 1924/25, Rot-Blau II in 1928, Gruppe 33 in 1933. These were "newer" and "avant-gardist" groups that gathered into "secessions" in order to improve their chances against the already established local artists' clan and their politico-cultural domination with respect to exhibition possibilities, seats on national committees, and public art commissions. The most significant splinter group was "Gruppe 33", whose members included Paul Camenisch, Walter Bodmer, Theo Eble, and Kurt Wiemken. Founded on 10 May 1933, the day of the book burnings in Nazi Germany, Gruppe 33 stood for modern expression in art and turned against the "attachment to the familiar and native" that was in fashion at the time in Swiss art. The politico-cultural debate came to a head when the critic Alfred Bader condemned works by Gruppe 33 as "Big City Perversions". The artists of the day stood before a choice: whether to conform to tradition, or offer resistance?

Eintreten für die Freiheit der Kunst angesichts der Zensur und Verfolgung sogenannter entarteter Künstler. Etwas verhalten lautet der entsprechende Passus im Gründungsmanifest der Gruppe 33:

«Ehrliches Schaffen des Einzelnen, dessen persönliche Eigenart im übrigen vollständig uneingeschränkt bleibt, ist eine der Voraussetzungen der Aktivmitgliedschaft. Dass wir suchen an der Weiterentwicklung der bildenden Künste aktiv teilzunehmen und dabei Erscheinungen und Äusserungen unserer Zeit

nicht ganz ausser acht lassen können, ist wohl begreiflich.»

Damit verurteilte die Gruppe 33 nicht nur die Verdammung der Moderne durch die Nazis, die in der Grenzstadt Basel nur allzu deutlich zu vernehmen waren, sie stellten sich auch gegen das traditionelle und als verbindlich geltende Kunstverständnis der Mehrheit der GSMBA-Mitglieder. Erstmals trat die Gruppe 33 gegen Ende des Jahres 1933 mit einer Ausstellung im Neubaulokal des Cafés «Riggenbach» an

**Sehr geehrte Frau,
Sehr geehrter Herr,**

im Mai 1933 haben die Maler und Bildhauer

Otto Abt	Max Hautler	E. M. Mustfeld
Paul Artaria	Karl Hindenlang	Otto Staiger
Walter Bodmer	Daniel Hummel	Max Sulzbachner
Paul Camenisch	Carlo König	Louis Weber
Theo Eble	Rudolf Maegli	W. K. Wiemken

die «Künstlervereinigung 1933» gegründet. Dabei war es nicht ihre Meinung gewissermassen eine neue Kunstrichtung festzuliegen oder gar zu schaffen, sondern sie wollten für ihre Mitglieder durch die Vereinigung namentlich in künstlerischer Hinsicht einen Rückhalt bieten. Ehrliches Schaffen des Einzelnen, dessen persönliche Eigenart im übrigen vollständig uneingeschränkt bleibt, ist eine der Voraussetzungen der Aktivmitgliedschaft. Dass wir suchen an der Weiterentwicklung der bildenden Künste aktiv teilzunehmen und dabei die Erscheinungen und Aeusserungen unserer Zeit nicht ganz ausser acht lassen können, ist wohl begreiflich. Aber, auch im letzterwähnten Sinne üben wir keinen Zwang aus.

Wie wir sagten, soll dem Einzelnen unser Zusammenschluss Positives bieten; es wird sich dann auch zwangsläufig unsere Vereinigung als solche zu einem wesentlichen Faktor in unserm Kunstleben entwickeln können.

Nach Aussen wird die Vereinigung sich insbesondere durch Veranstaltung von Ausstellungen mit Werken unserer Aktiven manifestieren, sei es, dass sie dieselben selbst arrangiert, oder sich an solchen beteiligt.

Um unsere Bestrebungen zum Ziele führen zu können, bedürfen wir jedoch der moralischen, als auch der materiellen Hilfe weiterer kunstverständiger Kreise. Wir wenden uns deshalb auch an Sie mit der Bitte, uns in unsern Bestrebungen unterstützen zu wollen. Dies tun Sie dadurch, dass Sie unsere Passivmitgliedschaft erwerben. Damit dokumentieren Sie Ihr für uns so wichtiges Interesse und nehmen Kontakt mit unserer Arbeit. Andernteils hilft uns auch Ihr Beitrag namentlich unsere Ausstellungen zu ermöglichen; durch diese gelangen wir wieder in Berührung mit andern Freunden der Malerei und der Bildhauerkunst.

Zudem können diejenigen Passivmitglieder, die es wünschen, an unseren Mitgliederversammlungen mit beratender Stimme teilnehmen. Auch hier kann uns Ihre Mithilfe wertvoll sein. Endlich hat jedes Passivmitglied jährlich Anspruch auf die Ueberreichung eines graphischen Blattes aus der Hand eines unserer Aktiven.

Wir laden Sie somit ein, die angeheftete Beitrittserklärung als Passivmitglied zu unterzeichnen und uns zuzenden zu wollen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

für die „Künstlervereinigung 1933“, Basel

Karl Hindenlang, Rector

die Öffentlichkeit. 1934 folgte das Debüt in der Kunsthalle. Elf der insgesamt fünfzehn Künstler beteiligten sich daran. Nicht nur Basler Zeitungen, auch auswärtige Blätter rezensierten die Ausstellung. In der «Nationalzeitung» verfasste der spätere Kunstmuseumsdirektor Georg Schmidt, der einer der wichtigsten Förderer der Gruppe 33 werden sollte, eine begeisterte Kritik, in der er den Surrealismus, den Abt oder Wiemken pflegten, als kongruenten Ausdruck der Zeit bezeichnete.

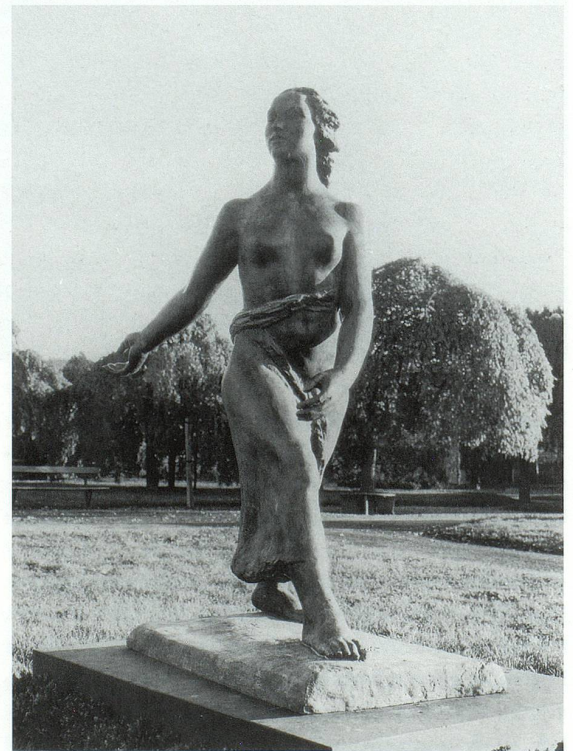
Die Aktivitäten der Vereinigung erschöpften sich jedoch nicht in der Organisation von Ausstellungen. Für das Basler Kulturleben der Vorkriegsjahre vielleicht von noch grösserer Bedeutung war der Club 33. Das Lokal in der Steinenvorstadt, das sowohl Ausstellungszwecken wie auch Lesungen und Tanzanlässen diente, avancierte zum Treffpunkt der dissidenten Kulturschaffenden. Viele Emigranten aus Nazi-Deutschland fanden im Club 33 Aufnahme. Der Klub musste 1942 geschlossen werden: Der Gruppe 33 fehlte ein Zentrum. Sie überlebte zwar den Zweiten Weltkrieg, nur hatte sich das kulturelle Umfeld inzwischen grundlegend geändert. Die Vereinigung war zur festen Institution geworden und jüngere Kräfte drängten nach. Den Auflösungsprozess markieren die Daten 1953 (der peinliche Ausschluss von Camenisch wegen PdA-Mitgliedschaft!) und 1958 (Austritt von Bodmer,

Eble und Weisskopf). Die Gruppe 33 bestand zwar offiziell noch weiter, doch es konnte nicht verborgen bleiben, dass man sich inzwischen überlebt hatte und selbst Teil des offiziellen Kunstbetriebes geworden war. Ein ähnliches Schicksal widerfuhr der gesamtschweizerischen Avantgardevereinigung Allianz, die 1946 auf Einladung des Eidgenössischen Departements des Innern an der XXI. Nationalen Kunstausstellung einen eigenen Saal zur Verfügung gestellt bekam. In Basel ist es heute die Galerie «zem Specht» bzw. Carzaniga & Ueker, die eifrig und nicht ganz uneigennützig den Mythos «Gruppe 33» aufrechterhält und pflegt. Die ehemalige Avantgarde ist vollends domestiziert.

Zwei Aspekte im Umfeld der Gruppe 33 erscheinen in unserem Kontext besonders relevant und verdienen es, etwas beleuchtet zu werden: der Kampf um Einzelnahme im Staatlichen Kunstskredit und die kulturellen und politischen Positionen in den Dreissigerjahren.

«Ob die Vereinigung schon etwas geleistet hat...?»: Kampf um Kunstskredite und Monopole

Ein Schreiben der Gruppe 33 vom 6.2.1934 an Regierungsrat Dr. Hauser sollte die Auseinandersetzungen



Seite 72 oben:

Das Gründungsmanifest der Gruppe 33

Seite 72 unten:

Mit Rückbesinnung gegen die Nazi-Ideologie?

Jakob Probst: Säerin, 1933
Kunstskredit Basel-Stadt

Seite 73 oben:

Vorahnung des Grauens.

Walter Kurt Wiemken:

Am Rande des Abgrundes, 1936

Aargauer Kunsthaus

Seite 73 unten:

Verklärte Idylle in Zeiten der Bedrohung.

Paul Burckhardt: Die Neue Welt bei Basel, 1943

Privatbesitz



mit der GSMBA Basel erst recht verschärfen. Darin verlangte die Gruppe 33 Einsitznahme in die Kommission des Staatlichen Kunstkredites. Begründet wurde der Antrag damit, dass zwischen den Mitgliedern der Gruppe 33 und den GSMBisten tiefgründige Differenzen «über die Auffassung künstlerischen Schaffens» bestünden. Mit diesem Antrag ging die Gruppe 33 einen Schritt weiter als all die andern Oppositionsbewegungen zuvor, indem sie eine «heilige Kuh» des GSMBA-Establishments in Frage stellten. Sie lösten sich nicht nur vollständig von der GSMBA, sondern kritisierten gleichzeitig deren kunstpolitische Monopolstellung als selbsternannte «Vertreterin aller Künstler». So begann ein Kunststreit, der letztendlich mit der Durchsetzung einer pluralistischen Kunstvertretung endete, die verschiedenen Vereinigungen und «Richtungen» Einsitz in Kommissionen ermöglichte.

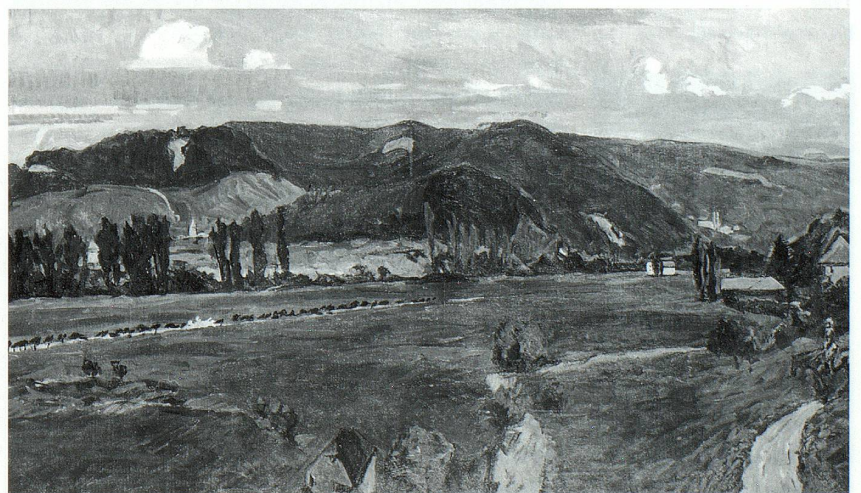
Allein dem Regierungsrat kam 1934 der Konflikt zwischen den 33ern und der GSMBA äusserst ungelegen, war doch der Kunstkredit während der Krisenjahre und der damit verbundenen umfangreichen staatlichen Sparmassnahmen ohnehin ein politisch umstrittenes Thema. Dr. Hauser versuchte, den Konflikt intern zu lösen, und er schlug der Sektion vor, einen Kunstkredit-Delegierten freiwillig und ohne Reglementsänderung abzutreten. Die Antwort ist bezeichnend für das überhebliche, in vergangenen Taten schwelgende Selbstverständnis der GSMBA:

«Als vor 15 Jahren der Kunstkredit gegründet wurde, war es unsere Sektion, welche mit den zuständigen

Stellen die Hauptarbeit im Interesse der gesamten Basler Künstlerschaft leistete. Auch sonst hat sich die Sektion stets für die Interessen aller Berufskünstler eingesetzt [...]

Unsere Sektion hat 79 Aktiv- und 62 Passivmitglieder. Hinter ihr steht die Gesellschaft Schweiz. Maler, Bildhauer und Architekten mit 654 Aktiven und 801 Passiven. Wirkt es nicht geradezu komisch, wenn sich eine 14-köpfige, kaum 10 Monate alte Gruppe die gleiche Bedeutung anmasset wie unsere über die ganze Schweiz verbreitete, seit 1865 bestehende Berufsorganisation?»

Da die GSMBA sich wenig kompromissbereit zeigte und Hauser keine Änderung des Reglements und damit keine politische Auseinandersetzung wünschte, wurde der Vorschlag für einen Minderheitsdelegierten abgelehnt. Die GSMBA räumte einzig ein, bei Gelegenheit «möglicherweise auch Kollegen zu berücksichtigen, welche nicht unserer Sektion angehören». Die Gruppe 33 hingegen focht den Entscheid bis vors Bundesgericht an, wo sie 1935 letztinstanzlich abgewiesen wurde. Die Auseinandersetzungen schwelten jedoch weiter und Hauser musste 1936 die Sektion an ihr Versprechen, auch Mitglieder anderer Vereinigungen zu nominieren, erinnern. Zu einer Einigung zwischen den rivalisierenden Vereinigungen kam es erst 1939, die 1940 durch einen Minderheitensitz reglementiert wurde. Die Monopolstellung in der Basler Kunstpolitik war endgültig durchbrochen. Für die Zukunft konnte sich die GSMBA Basel nicht mehr vergangener Leistungen rühmen, sondern musste vermehrt wieder kulturpolitische Initiativen entwickeln –

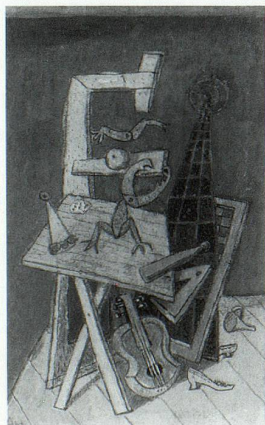




Seite 74 oben:
Der Anlass für die Hetze gegen den Kunstkredit.
Max Haugler: Bildnis von Prof. Barth, 1934
 Kunstkredit Basel-Stadt

Seite 74 unten:
Für und wider den Surrealismus. Otto Abt: Monument d'un clown, 1934
 Baudepartement Basel-Stadt

Seite 75:
E. L. Kirchner: Interieur mit Männern. Club der Künstlervereinigung Gruppe 33, 1936
 Kirchner-Nachlass



eine ungewohnte Rolle für die einst stolze Standesorganisation.

Die im Staatsarchiv Basel-Stadt deponierten Akten illustrieren die zum Teil heftigen, von Gehässigkeiten geprägten Auseinandersetzungen. Eine Folge war, dass die 33er bei Kunstkredit-Wettbewerben zensuriert wurden. Lag ihr Anteil am Jahresbudget des Kunstkredites bis 1934 bei 25 bis 30 Prozent, so sank er in den entscheidenden Jahren 1934/35 auf unter zehn Prozent: Eine geradezu kleinkarierte Revanche der GSMBA-Juroren! Die Konflikte zwischen der Gruppe 33 und der GSMBA wurden zu Recht als «Windmühlenkrieg» bezeichnet, denn dahinter zeichneten sich die Konturen eines weit bedrohlicheren Kulturkampfes ab: die Kunsthetze der Basler Frontisten!

Wahrhaft oder wehrhaft: Frontistenhetze gegen die Moderne

«Maison Schulthess und Künstlervereinigung 1933 haben in der Freien Strasse eine Ausstellung veranstaltet, die einer starken Anziehungskraft nicht entbehrt und die durch die Ungewohntheit einer künstlerischen Ausdrucksweise zu heftigen Disputen reizt. Für und wider die surrealistische Kunst: das wird das Hauptthema der Dispute sein.»

Die Prognose des Kritikers der «Basler Nachrichten» anlässlich der ersten Ausstellung der Gruppe 33 sollte sich in geradezu erschreckender Weise bewahrheiten:

Nicht nur die Gruppe 33, nicht nur der Surrealismus, die Moderne schlechthin sollte in den Dreissigerjahren Gegenstand gehässiger Dispute werden, Dispute, die auch in der Schweiz Dimensionen eines Kulturkampfes annahmen: Für und wider die Moderne; diese Frage entschied nicht allein über künstlerische, sondern vielmehr über ideologische Positionen.

Die politische Landschaft der Schweiz wurde noch weitgehend durch die Folgen des Generalstreiks von 1919 bestimmt. Unversöhnlich standen sich der bürgerliche und der linke Block gegenüber. Während der Bürgerblock sich immer wieder zu Wahlbündnissen gegen die als «Bolschewisten» beschimpften Linken fand, waren letztere untereinander oft zerstritten. Die Weltwirtschaftskrise seit 1929 verschärfte die Gegensätze und hatte auch in der Schweiz ein Heer Arbeitsloser zur Folge. Die Krise brachte Unsicherheit, Hoffnungslosigkeit und ein schwindendes Vertrauen in die bestehenden politischen Strukturen mit sich. Man glaubte, nur eine radikale Neuorientierung könnte die Situation verbessern. Solche Überlegungen boten den Nährboden für die faschistischen Gruppierungen, die sogenannten «Fronten». Diese orientierten sich vorwiegend am Beispiel Hitler-Deutschlands. Die Frontisten genossen anfangs die Sympathien bürgerlicher Politiker, denen Hitlers Kampf gegen die Bolschewisten imponierte. Fronten-Organisationen als Einsatztruppen und Bürgerwehr gegen linke Demonstranten – solche Vorstellungen passten zu den Berufsverboten für Kommunisten oder dem Zürcher Wahlbündnis der Bürgerlichen mit der Nationalen Front. Auch in Basel marschierten die Nazis prominent auf: Zwei höhere Offiziere der Schweizer Armee, Major Leonhardt und Oberstdivisionär Sonderegger, gehörten zu ihren führenden Köpfen. Dass in den Augen bürgerlicher Politiker in Basel die Gefahr nur von den Linken auszugehen schien, belegten die Ereignisse um die Beflaggung des Badischen Bahnhofs mit der Hakenkreuzfahne 1933. Die Kommunisten und Sozialisten fühlten sich provoziert und demontierten die Fahne, worauf die Polizei mit unglaublicher Härte gegen die Demonstranten vorging. Solche Einsätze blieben keine Einzelfälle. In Genf schossen 1932 die aufgebotenen Armeeeinheiten gar auf Demonstranten. Fazit: 13 Tote.

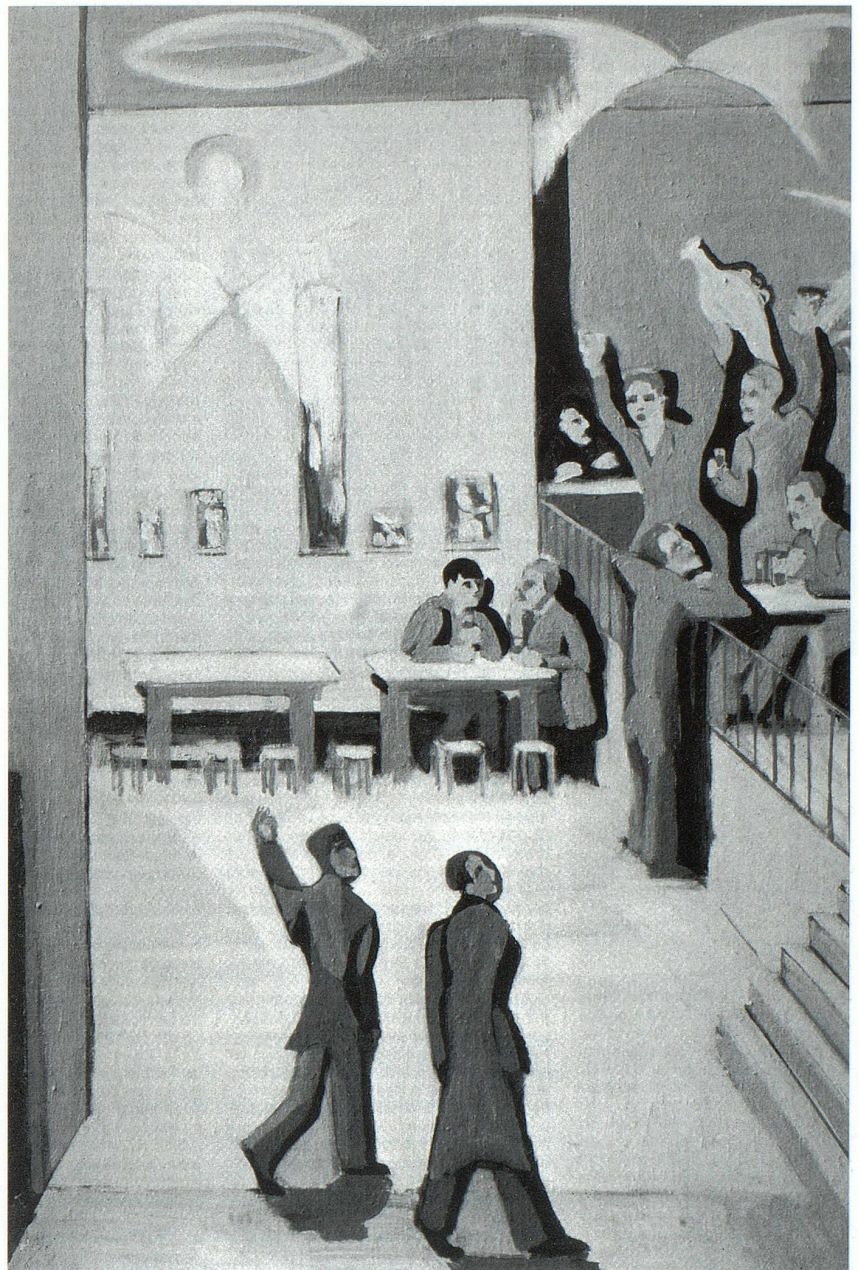
Dass in einem derart explosiven Klima auch die Kunst ins politische Geschehen verstrickt wurde, erstaunt

angesichts der gleichzeitigen Ereignisse in Deutschland wohl kaum. Dort waren am 10. Mai 1933 Werke unliebsamer oder jüdischer Autoren öffentlich verbrannt und aus dem Handel gezogen worden. Gleichzeitig entfernte man gegen 6000 Kunstwerke von Künstlern wie Gauguin, van Gogh oder Picasso aus den Museen und erklärte sie als «entartet». Anstelle der «missgestalteten Krüppel und Kretins» (gemeint waren Werke Kirchners) forderte Hitler im Einklang mit seiner Rassentheorie ein neues Ideal der Menschendarstellung in der Kunst: gestählte Männer, gesunde, kräftige Mütter – das wurden die Heroen der neuen Zeit, die die Kunst mitzugestalten hatte. Die Moderne hingegen – die primitiven Figuren der Expressionisten, die bissige Gesellschaftssatire von Dix oder Grosz oder die Formensuche der Abstrakten – wurde als «volksfremd» verdammt. Wer trotzdem dafür einstand, wurde als Bolschewist diffamiert – auch in der Schweiz.

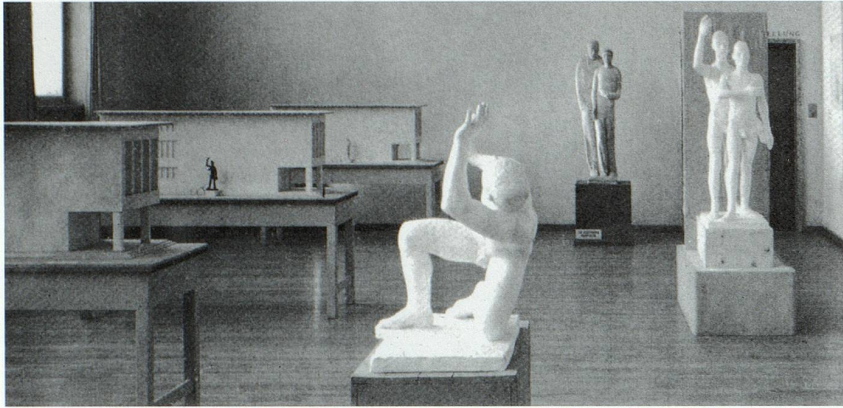
Hierzulande hatte der Begriff Kulturbolschewismus in den Dreissigerjahren in die Kunstdebatte Einzug genommen. Das nationalsozialistische Beispiel beflügelte einige Schweizer Kritiker, die in aggressivem Ton und Terminologie in nichts der Propaganda Goebbels nachstanden. Die Ausstellung der Gruppe 33 in der Kunsthalle Basel verurteilte der Kunstsammler Alfred Bader im Stadtbanner als «Grossstadt-Perversitäten», die «zu den unverkennbaren Symptomen des Untergangs des Abendlandes» gehörten. Seine Bewunderung für die Säuberungswelle der Nazis konnte Bader kaum unterdrücken, wenn er anmerkte:

«Nachdem also bei unsern Nachbarn die Wunderdoktoren als Quacksalber erkannt und erledigt sind, haben sie plötzlich im Lande Ferdinand Hodlers und Gottfried Kellers ein nachträgliches Asyl gefunden [...]»

Das Ziel der Avantgardisten sei – so Bader in Einklang mit nationalsozialistischer Doktrin – die «Verwirrung aller gesunden Begriffe» und die «Untergrabung aller Werte»: letztlich also die bolschewistische Weltrevolution. Den «Quacksalbern» und den «sinnlich und seelisch denaturierten» Künstlern empfahl er zu einem «wurzelechten Schollen-Heimatgefühl» zurückzukehren. Alfred Bader war jedoch kein Einzelfall, nationalsozialistisch gefärbte Kunstpolemiken waren in der Schweiz weit verbreitet und können nicht einfach als Anekdoten abgetan werden. Niemand geringerer



als C. G. Jung nahm eine Picasso-Ausstellung 1932 im Kunsthaus Zürich zum Anlass, dessen Kunst als «schizophren» zu erklären. Und selbst der sonst eher besonnene Walter Ueberwasser kritisierte in den «Basler Nachrichten» Braques Kubismus anlässlich dessen Ausstellung 1933 in der Kunsthalle als «tragischen Materialismus» und setzte zu einer verbalen Attacke gegen den Bolschewismus an. Eine gefährlich nationalsozialistische Haltung vertrat Peter Meyer, der Redaktor der Kunstzeitschrift «Werk», in einer LeCorbusier-Rezension. Darin verurteilte er den Surrealismus pauschal als «eine Kunst des Nihilismus, [...] die die Massstäbe zertrümmert». Solche Äusserungen, die glücklicherweise nicht unwidersprochen blieben, verweisen ganz deutlich auf die politische Dimension dieses Streites für oder wider die moderne Kunst. Diese wurde mit Bolschewismus und Nihilismus



assoziiert und galt deshalb als gesellschafts- und staatsgefährdend.

**«Die Schmarotzerei
arbeitscheuer Pseudokünstler...»**

Vor dem Hintergrund faschistischer Polemik und angesichts der steigenden Arbeitslosenzahlen und der um sich greifenden Krisenstimmung erstaunt es kaum, dass der Staatliche Kunstkredit einmal mehr Anlass zu einer wahren Kunsthetze gab. 1935 brachte die Nationale Front von Basel ein Flugblatt in Umlauf, das die Wettbewerbsentwürfe glattweg als «Schmierereien» beschimpfte:

«Unfertige Elaborate, die dem gesunden Volksempfinden zuwider sind, werden prämiert. Jetzt ist es aber genug. Die Schmarotzerei arbeitscheuer Pseudokünstler darf nicht weiter unterstützt werden, indessen Hunderte von Mitbürgern ohne Arbeit und Brot sind.»

Auch anderswo blies man zum Angriff gegen die «Disidenten»: In Zürich beispielsweise polemisierten die Frontisten gegen das «jüdische Emigrantenkabarett Pfeffermühle», das im Club 33 in Basel regelmässig gastierte. Allein die Kritik an Kunstkredit oder an der modernen Kunst kam nicht nur aus dem rechten Lager: Auch die kommunistische Partei stellte die Kunstkredit-Arbeiten als «Märchenbilder», die zur «Verteidigung der bürgerlichen Gesellschaftsordnung» dienen, in Frage.

Die Haltung der Gruppe 33 in diesem Kunststreit war klar: Sie traten für die Moderne ein – die Künstler orientierten sich am Surrealismus und an der Abstrak-

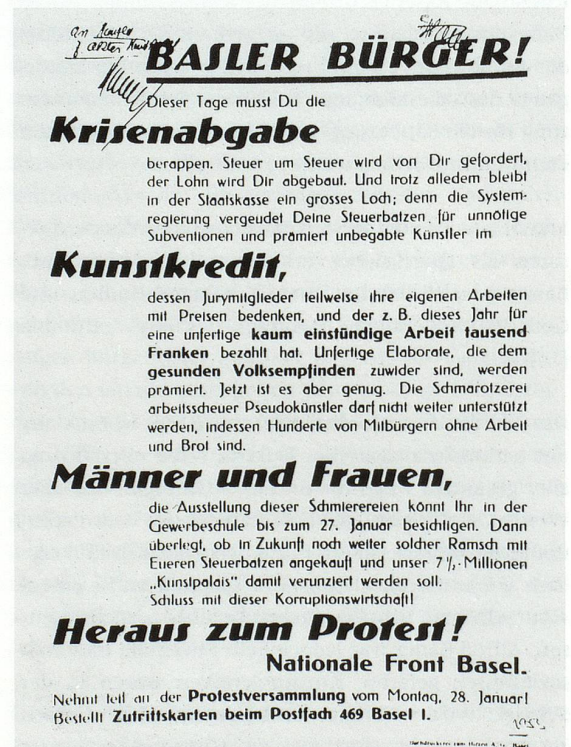
tion – und nahmen dadurch eindeutig antifaschistische Positionen ein. Die GSMBA als Standesorganisation blieb vorerst unentschieden. Als der Sturm gegen den Kunstkredit losbrach, war es dann der GSMBist Paul Burckhardt, der zusammen mit Georg Schmidt an der Protestversammlung der Nationalen Front vehement für den Kunstkredit eintrat. Der Druck und die Polemik aus dem rechten Lager führte letztlich zur Beendigung des «Windmühlenkrieges» zwischen GSMBA und Gruppe 33.

Dennoch darf nicht übersehen werden, dass das offizielle schweizerische Kunstschaffen – die Werke der Mehrheit der in der GSMBA organisierten Künstler – sowie die offizielle Kulturpolitik ausgesprochen bürgerlich bis rechtskonservativ orientiert waren. Was in betontem Gegensatz zur aggressiven nationalsozialistischen Kulturoffensive als Rückbesinnung auf schweizerische Werte proklamiert wurde, entpuppte sich zuweilen als ebenso «faschistoid», da diese Rückbesinnung aus derselben Blut-und-Boden-Ideologie genährt wurde. So erstaunt es kaum, dass eine vom Kunsthaus Zürich vorbereitete Ausstellung über Schweizer Wandmalerei (mit Künstlern wie Pellegrini, Wasser) in den Jahren 1935/36 mit beträchtlichem Erfolg in deutschen Museen gastierte. Weitere Beispiele

Seite 76 oben:
**Kunstkredit-Ausstellung
1940. Wettbewerb für eine
Plastik am Kollegien-
gebäude**

Seite 76 unten:
**Flugblatt der Nationalen
Front gegen den Kunst-
kredit, 1935**

Seite 77:
**Das «übermoderne, art-
fremde Kunstgebaren».
Walter Bodmer: Drahtbild,
1938
Kunsthaus Zürich**

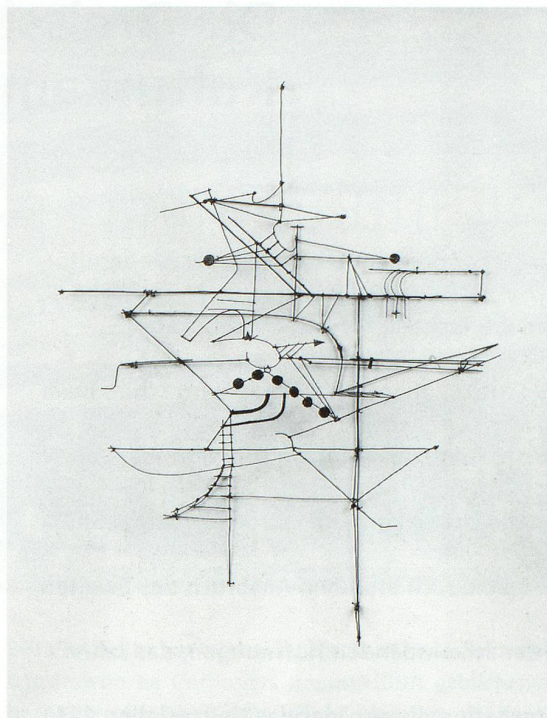


lassen sich zuhauf nennen: Für den Neubau des Kunstmuseums Basel zog man gar einen profilierten Nazi-Architekten bei. Auch einige der Arbeiten des Staatlichen Kunstcredites, die im Laufe der Dreissigerjahre entstanden, lassen formale wie inhaltliche Vergleiche zur gleichzeitig entstehenden Propagandakunst in Nazi-Deutschland zu. In Jakob Probsts «Säerin» (1933) erstaunt das ungeheure Pathos der erdschollenverbundenen Figur. Auch Karl Moors Bauernehepaar im Bild «Der Frühling» (1933) ist in leichter Untersicht gesehen, um einen monumentalen Eindruck zu erwecken: Die kräftige Bauernfamilie als Zelle der Gesellschaft – ein zeitloses und auch heute noch missbrauchtes Ideal. Eine solche volkstümliche Bildsprache, die von offiziellen Auftraggebern wie dem Staatlichen Kunstcredit gefordert wurde, glich oft nationalsozialistischer Staatskunst. Verwurzelung mit dem Boden, Heimatsehnsucht, Flucht in eine ländliche oder zeitlose, der Bauer oder der wehrhafte Eidgenosse als Identifikationsfiguren für die bedrohte Schweiz: Unter der Bezeichnung «Landi-Stil» war die Rückbesinnung auf die eigenen Werte angesagt. Dass man damit nicht weit von der nationalsozialistischen Propagandakunst entfernt war, passt ins Bild der etablierten Schweizer Kunst als Ausdruck einer offiziellen Schweiz, die ideologisch für eine neue Ordnung in Europa mitmarschierte.

Anpassung oder Widerstand?

Ein Fazit mit Ausblicken

Die Zwischenkriegsjahre waren in Basel geprägt durch extreme Polarisierungen und Widersprüche: Einerseits der Fortschrittsglaube und die Aufbruchstimmung der Moderne, andererseits der Aufstieg des Faschismus und sein reaktionäres Kulturverständnis. In der bedrohlichen Situation der unmittelbaren Vorkriegsjahre galt es, sich zu entscheiden. Während die Avantgardebewegungen künstlerisch wie ideologisch eindeutig Stellung gegen den Faschismus bezogen, vermisst man eine klare Position der GSMBA und der von ihr vertretenen etablierten Künstler. Die Zurückhaltung, politisch Farbe zu bekennen, die Ängstlichkeit, gesicherte Bestände wie beispielsweise Kunstcredit-Aufträge zu riskieren, führten zu gefährlich anpasserischen Tendenzen innerhalb der Kunstlerschaft. Dem künstlerischen Traditionalismus entsprach eine personelle Stagnation, die bis in die Nachkriegsjahre anhielt. Inzwischen hatte sich das gesellschaftliche Umfeld grundlegend gewandelt. Wirtschaftsboom und Fortschrittseuphorie verlangten



nach einer adäquaten, ebenfalls zukunftsorientierten Kunst: Die Avantgarde erlangte dadurch offizielle Billigung. Diese Vorgänge wurden zusätzlich durch die Internationalisierung des Kunstbetriebes beschleunigt: Kunstmessen und -zeitschriften orientieren die Künstler über neueste Trends aus der ganzen Welt. Selbst die GSMBA konnte sich diesen Tendenzen nicht verschliessen. Sie begann, sich der Moderne zu öffnen. Daneben lancierte die Sektion einige erfolgreiche kulturpolitische Vorstösse wie die Schaffung von Atelierhäusern und versuchte ganz allgemein, die Arbeitsbedingungen der Künstler, nicht nur der GSMBisten, zu verbessern. Allein diese Neuorientierung seit Ende der Fünfzigerjahre ist heute einer gewissen Orientierungslosigkeit gewichen. In einer Zeit des «anything goes» suchen die noch nicht Etablierten Rückhalt in kleinen, übersichtlichen Künstlergruppen, die gemeinsam dieselben künstlerischen Ziele verfolgen, während die Erfolgreichen ihre Interessen durch den Kunsthandel besser vertreten glauben. Die GSMBA, die zum Ausgleich der Interessen neigt, scheint demgegenüber wenig attraktiv, zumal sie in kulturellen und politischen Fragen äusserst zurückhaltend Stellung bezieht. Die Konflikte mögen zwar andere sein als vor fünfzig Jahren, dennoch: Wie reagierte die GSMBA auf die gewaltsame Räumung von kulturellen Freiräumen wie beispielsweise der Stadtgärtnerei? Wo blieb die offizielle Stellungnahme der GSMBA beim Künstlerprotest «Kunst und Katastrophe» in der Kunsthalle Basel nach dem Unglück von Schweizerhalle?

Anpassung oder Widerstand? Vielleicht müsste das heute wieder ein Thema sein – gerade für eine Künstlervereinigung wie die GSMBA.

Literaturhinweise (Auswahl):

- Yvonne Höfliger-Griesser, Hrsg. Gruppe 33. Basel, 1983
- Beat Stutzer. Albert Müller und die Basler Künstlergruppe Rot-Blau. Basel, 1981
- Peter Zschokke. 50 Jahre Basler Kunstcredit. Basel, 1969
- Kat. Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Kunsthaus Zürich, 1981
- Kat. Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936. Kunsthau Aarau, 1981