

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 14 (1927)  
**Heft:** 2

**Artikel:** "Rot-blau" : Ein Kapitel Basler Kunst  
**Autor:** Schmidt, Georg  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-86253>

### **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:** 18.02.2026

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



**HERMANN SCHERER, BASEL**  
*Knabe und Mädchen / Pappel / Höhe 1,50 m*



*Adam und Eva / Lärchenholz / Höhe 1,65 m*

## »ROT-BLAU«

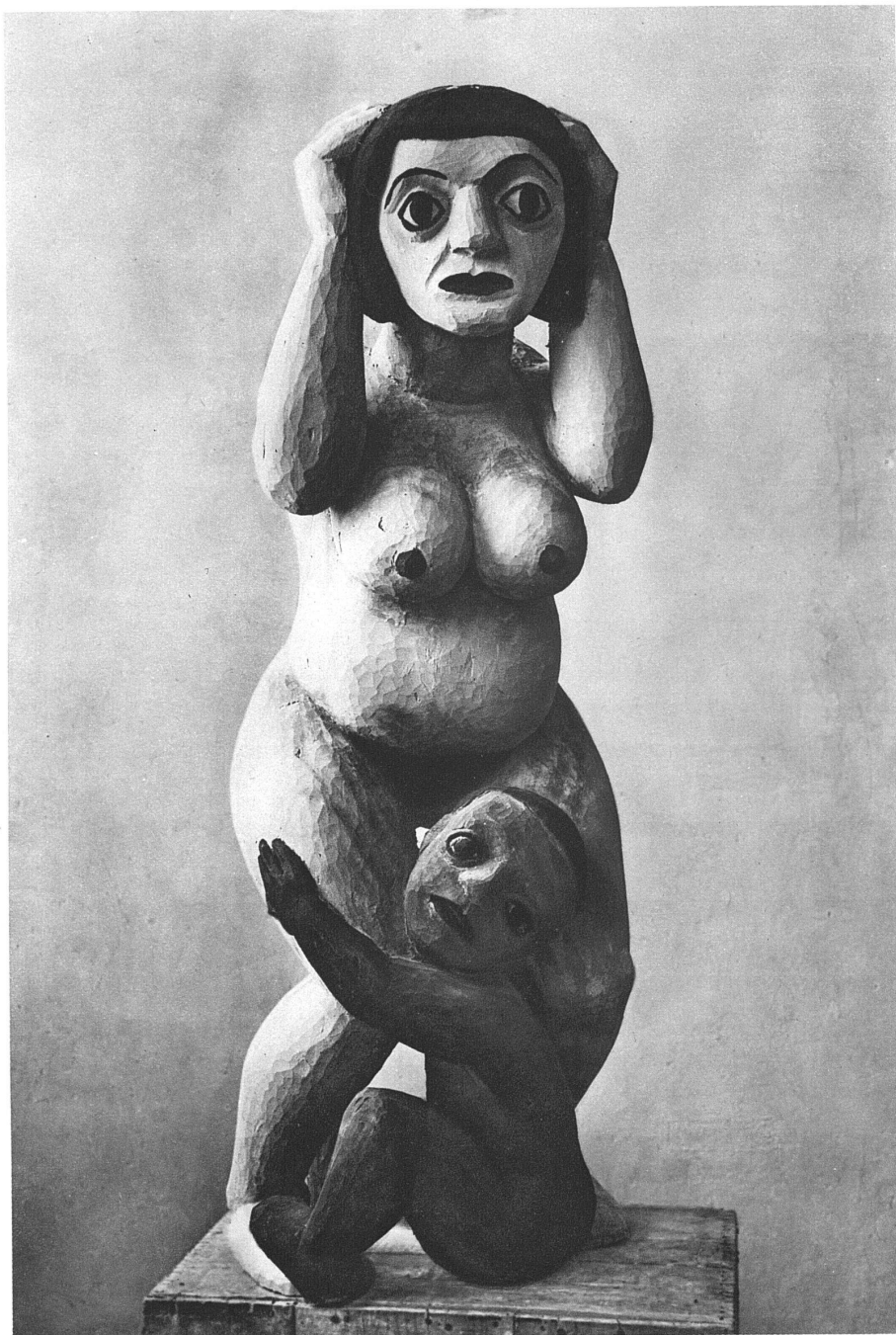
### EIN KAPITEL BASLER KUNST

Ich kann mir denken, dass die Wege der Basler Kunst dem Schweizer »änet em Jura«, wie der Basler seine Mit-eidgenossen zusammenfassend gern nennt, etwas merkwürdig erscheinen. Und zwar nicht erst die der Kunst der letzten Jahre, der jüngsten Generation. Schon seit länger ist Basel eigene Wege gegangen. Vor zwanzig Jahren, als Hodler die Schweiz zu erobern begann, war Basel die einzige Stadt, die ihm widerstand — widerstand, nicht weil kein Metall dagewesen wäre, das von ihm hätte angezogen werden können, sondern weil der Raum ausgefüllt war mit etwas Eigenem.

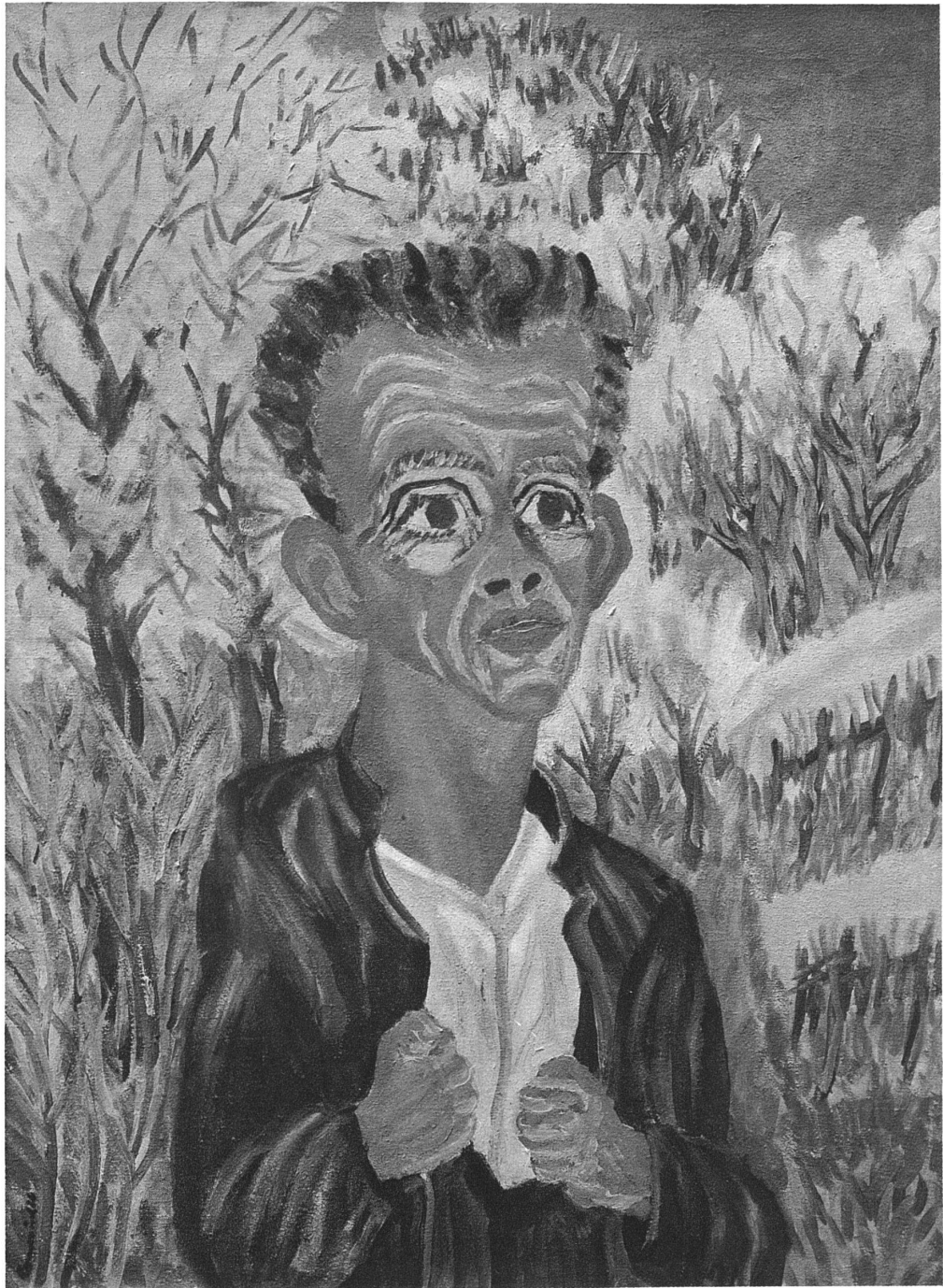
Im Ausgang des 19. Jahrhunderts hat Basel der europäischen Kunst in Böcklin den letzten grossen Klassizisten

— man könnte ebensogut auch sagen: den letzten Romantiker geschenkt. Böcklin hat in Basel eine ins neue Jahrhundert hinüberreichende lokale Nachfahrerschaft gefunden und hat damit das Eindringen nicht nur der damals für Europa entscheidenden Moderne verhindert, sondern der gesamten neueren Kunst überhaupt, die wir von Delacroix und Courbet an, dem Ueberwinder des Klassizismus und dem Ueberwinder der Romantik, zu rechnen gewohnt sind.

In der gleichen Richtung hat auch Jacob Burckhardt gewirkt, dessen Einfluss auf die künstlerische Gesinnung Basels nicht leicht zu hoch angeschlagen werden kann. Burckhardt: der mit der Gegenwart gänzlich Zerfallene



**HERMANN SCHERER**  
*Mutter und Kind / Pappel / Höhe 1,20 m*



**PAUL CAMENISCH, BASEL**  
*Frühlings Erwachen* / 1,15 × 1,00 m / Phot. R. Spreng





**PAUL CAMENISCH**  
*Tessiner Winterlandschaft / 1,15 × 1,25 m*



*Tessiner Frühlingslandschaft / 1,15 × 1,40 m / Phot. R. Spreng*



**WERNER NEUHAUS, BASEL**

*Berner Bäuerinnen / 1,20 x 1,00 m / Phot. R. Spreng*

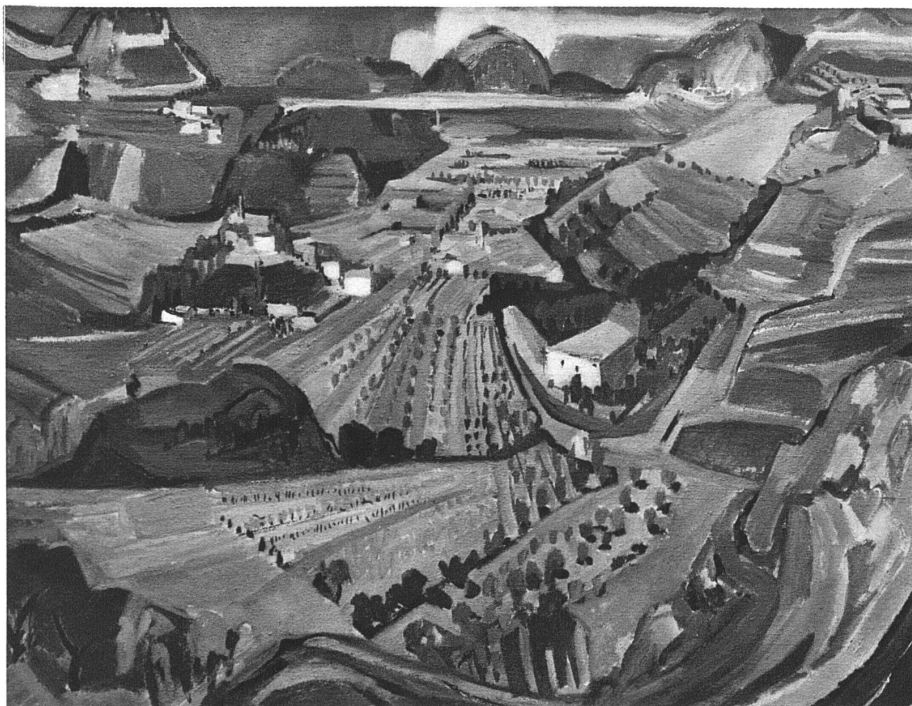
und vollständig der klassischen Kunst Hingegebene — »Gegenwärtigkeit«: eines der leidenschaftlichsten Bekenntnisse des französischen Impressionismus! Wie hat Burckhardt das schnelle Tempo des modernen Lebens gehasst — und wie haben es die Impressionisten bejaht und geliebt, deren Revolution der künstlerischen Darstellungsmittel gerade darauf hinzielte, die Bewegung, das Momentane, Veränderliche darstellbar zu machen!

Nachdem Böcklins Impuls mit der zweiten Generation nach ihm, im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, ausgeschöpft war, fiel der damals auftretenden jüngsten Künstlergeneration (den Barth, Dick, Donzé, Lüscher) die Aufgabe zu, für Basel den Anschluss an die allgemeine europäische Malerei zu gewinnen. Dabei erfüllte sich an

ihnen das merkwürdige Gesetz, dass Entwicklungsstufen nicht übersprungen werden können: als sich die um 1880 Geborenen, vorbereitet durch den gemäßigteren Münchner Realismus, um 1905 nach Paris wandten, konnten sie nicht an das anknüpfen, was damals dort das Problem der Gegenwart war, nicht an Cézanne und die anderen Ueberwinder des Impressionismus — sie mussten vielmehr zurückgehen bis zu jenen Meistern, die dem Klassizismus als erste eine neue Malerei entgegengesetzt hatten: Delacroix, Courbet, Daumier. Mit diesen sind sie vor 1910 nach Basel gekommen, als revolutionierende Verkünder eines für Basel tatsächlich neuen, des realistischen Kunstbekenntnisses. So ist es gekommen, dass in Basel dunkel und tonig gemalt wurde, und in durchaus realistischer Ge-



**WERNER NEUHAUS**  
*Emmentaler Winterlandschaft / 1,20 × 1,00 m*



*Tessiner Landschaft / 1,40 × 1,10 m / Phot. R. Spreng*



**OTTO STAIGER, BASEL**  
*Tessiner Landschaft* / 1,20 x 0,80 m / Phot. R. Spreng

sinnung, zur gleichen Zeit, als in der übrigen Schweiz bereits der Kampf tobte um Hodlers blendende Helligkeit, um seine eigenwilligen, »naturwidrigen« Umformungen und um seine das Abbild der Natur von Werk zu Werk kühner überschreitenden Kompositionen. In Basel hat der Kampf des modernen Realismus gegen den Idealismus der klassischen Kunst zu einer Zeit ausgefochten werden müssen, da im übrigen Europa bereits ein neuer, nun allerdings ganz unklassizistischer Idealismus sich dem Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entgegenzustellen begann!

Diese relativ einfache Situation änderte sich, als der Krieg ein paar Künstler nach Basel zurückbrachte, die zwar der gleichen 1880er Generation angehörten, künstlerisch jedoch die nachimpressionistische Kunst repräsentierten. Der künstlerisch bedeutendste von ihnen, Pellegrini, ist merkwürdigerweise bis heute für die Basler Kunst, von ein paar belanglosen Imitationen abgesehen, ohne produktive Wirkung geblieben. Der aus der Richtung Cézannes kommende Arnold Fiechter dagegen hat, als Lehrer einer Reihe von Künstlern der neuen 1890er Generation, Cézanne für Basel wirksam gemacht. Im gleichen Augen-

blick brachte Fritz Baumann auch schon die Kunst der damaligen europäischen Avantgarde, die abstrakte, nach Basel, und er gewann für seine diesem Bekenntnis dienende Vereinigung »Neues Leben« eine ganze Gruppe von Baslern der 1890er Generation. Wenn diese Vereinigung als solche auch nur von kurzem Bestand war, so hat sie Basel doch das wichtige, ja — für eine künstlerisch lebendige Stadt unausbleibliche Erlebnis der abstrakten Kunst gegeben, und Baumann, heute noch Lehrer an der Gewerbeschule, hat im Laufe der Jahre das Gesicht der dekorativen und angewandten Kunst in Basel ganz entscheidend bestimmt. Zwei Mitglieder des »Neuen Lebens«, die einzigen Basler, die heute noch freikünstlerisch tätig sind, Niklaus Stöcklin und Karl Hindenlang, haben damals schon die vergegenständlichende Reaktion gegen die voll- oder partiellabstrakte Kunst in ihrer ganz individuellen Entwicklung erfahren — lang ehe für diese an sich durchaus organische Gegenbewegung das denkfaule Wort »Neue Sachlichkeit« erfunden worden ist (»Neue Gegenständlichkeit« ist allein zutreffend, denn eine abstrakte Konstruktion ist das höchst Sachliche, ist aber gänzlich ungegenständlich!).

(Fortsetzung s. Seite 51)





**OTTO STAIGER**  
*Tessiner Dorfplatz* / 1,20 × 1,00 m



*Landschaft von Besazio* / 1,45 × 1,20 m / Phot. R. Spreng



kennt, liebt und umkämpft wie alle, deren Leben an ihr wird und stirbt.

Freier als je sind Eppers innere Kräfte. Ein zäher Haushalter, laboriert er nicht von einer Technik zur andern. Neben Kreide, Tusch, Pastell und Aquarell — in jüngster Zeit auch Oel — ist es von Jugend an der unkolorierte Holzschnitt, der Lieblingsboden der Expressionisten, der ihn anzieht. Und wie früher, den Themen gemäss, die unruhige, nervöse Linienführung schier ungewollt die innere Not versinnbildlichte, nicht immer zugunsten der

Klarheit, so ist seit Eppers Wandlung seine Graphik meisterlich einfach, in der beherrschten Struktur geradezu vorbildlich geworden. Ja, es steht wohl ausser Frage, dass — unter Berücksichtigung seiner Grenzen — dieses eigenwillig, seiner Bestimmung treu nachlebende Talent auch der schweizerischen Plakatkunst nützen könnte. Leider fehlen aber der Geschäftswelt sowohl Mut als Begabung, originellen Künstlern originelle Aufgaben anzuvertrauen.

## »ROT-BLAU«

### EIN KAPITEL BASLER KUNST • FORTSETZUNG DES TEXTES VON SEITE 44

Eine letzte Gruppe von Jungen der 1890er Generation endlich knüpfte in jenen für Basels Kunstleben so sehr bewegten Jahren zwischen 1915 und 1920 mit ihren Anfängen an die bisherigen Träger der eigentlich baslerischen Malerei, an die Tonmalerei der Barth und Lüscher an: Albert Müller, Otto Staiger u. a. Das sind die Künstler, die sich an einem späteren Punkt ihrer Entwicklung zu der Vereinigung »Rot-Blau« zusammenschlossen. Die »Barthgeneration« hat zwar in jenen Jahren ebenfalls den Schritt zur nachimpressionistischen Malerei getan, aber das hatte nur noch Bedeutung für ihre persönliche Entwicklung — ihre Leistung für die Basler Malerei liegt in dem, was sie im ersten Jahrzehnt ihres Schaffens getan haben: in der Eroberung des französischen Realismus. Für die genannten Jungen hatte das Beginnen mit der Tonmalerei entscheidende Bedeutung: als sie nach diesen ersten Anfängen die Notwendigkeit des Anschlusses an eine gegenwärtigere Kunst erfuhren, die der Gestaltung des Erlebnisses ihrer Generation fähiger wäre (es ist die Generation, die um ihr zwanzigstes Jahr den Krieg erlebt hat!), da sind sie der konstruktiven Malerei verschlossen geblieben, trotzdem sie sich ihnen in ihrer eigenen Stadt darbot. Bis heute sind sie die »Freimalerischen« geblieben. Nicht vom »Sturm«, von der »Brücke« wurden sie angezogen.

Die deutsche Moderne ist für Basel zu geistiger Wirksamkeit gelangt durch eine Ausstellung im Jahre 1921. Diese Ausstellung bot vor allem von Heckel, Kirchner, Nolde, Schmitt-Rottluff, Kokoschka, Marc, Campendonck, Klee und Feininger je eine grössere Kollektion. Ein junger Basler Künstler selber hatte die Bilder in Deutschland gesammelt. In der deutschen Moderne lernte die junge Generation eine voraussetzungslosere Modernität und das unbedingtere Bekenntnis zu einer mehr als nur natürlichen Kunstäusserung kennen, als sie der französischen

Moderne, zu der Basel an sich eher hinneigte, eigen sind. Dabei handelte es sich durchaus noch nicht um einen einzelnen Künstler, sondern um einen künstlerischen Willen. In den gleichen Jahren ist Albert Müller, der seiner inneren Struktur nach der abstrakten Kunst vielleicht am nächsten steht, durch Moilliet zur Kunst Mackes gekommen (und durch Müller Carl Burckhardt, in den Malereien seiner letzten Jahre). 1922 hat die grosse Munchausstellung die Geister der jungen Künstler tief bewegt. Erst Munch, der entwicklungs-geschichtlich der »Brücke« nahesteht, hat in Basel den Boden für die volle Aufnahme der deutschen Moderne geschaffen. Dass gleich im Jahr darauf Kirchner, zum erstenmal überhaupt seit seinem Aufenthalt in der Schweiz, eine grosse Ausstellung nach Basel brachte, das ist einer jener Zufälle, denen ein merkwürdiger Sinn innewohnt. Eigentlich war es Pellegrini, der Kirchner veranlasst hatte, in Basel auszustellen. Nach den starken Eindrücken dieser Ausstellung, denen, für den in der Entwicklung begriffenen jungen Künstler vielleicht noch wichtiger, bald auch die persönlichen Beziehungen zu dem bedeutenden Vertreter einer ganz gegenwärtigen Kunst gefolgt sind, verkörperte sich für die jungen Basler die deutsche Moderne mehr und mehr in der Gestalt Kirchners. Der erste, der von dieser neuen Kunst angezogen wurde, war der Bildhauer Scherer. Ihm folgten bald die Maler Albert Müller, Werner Neuhaus und Otto Staiger, sowie, abermals etwas später, der Architekt Paul Camenisch.

Dass die Kirchnerausstellung für die Basler Kunst so folgenswer hat werden können, rührt davon her, dass eine Reihe junger Künstler wie wartend bereit stand, von moderner deutscher Kunst ergriffen zu werden. Wie es für die Kunst Basels ein Glück, ja — sofern sie den Anspruch auf Lebendigkeit erheben will: eine Lebensnotwendigkeit war, dass die abstrakte Kunst nicht undurch-

gelebt an ihr vorübergegangen ist, so würde ihr ein entwicklungsnotwendiges Glied fehlen, das vielleicht später, zu unzeitgemässer Zeit hätte nachgeholt werden müssen, wenn die zweite wichtige Form der Moderne, die Kunst der »Visionären« (wie man zusammenfassend die Kunst der Brücke-Leute vielleicht nennen kann) für Basel nicht ebenfalls realisiert worden wäre. Denn die Realisierung allein erledigt die Dinge und schafft den Boden für das Neue. Das ist nicht nur in der Entwicklung des Individuums so! Diesen Teil der modernen Kunst für Basel zu durchleben — darin liegt die Aufgabe der Gruppe »Rot-Blau«. Dass dies sogar reichlich spät geschieht, sagt gar nichts dagegen, dass es geschehen muss, und ist nicht die Schuld derer, denen diese Aufgabe zugefallen ist. Ganz gleich darf es Basel als ein Glück bezeichnen, dass mit der Auflösung des »Neuen Lebens« die für die europäische Kunst wohl doch noch nicht so ganz erledigte abstrakte, konstruktivistische Kunst in Basel noch heute wirksam ist — nicht in der Form von 1915 allerdings, sondern in der von heute. Ich denke an die Leute des »A B C«. So bedeutet Kirchner für die Künstler von »Rot-Blau« den Anschluss an eine wirklich gegenwärtige Kunst, von der aus allein der Weg zu einem zeitgebundenen, lebendigen Schaffen führt. Für Basel bedeutet dieser Anschluss, so sehr sich genügsamere Kreise dagegen wehren, ein Stück der wichtigen Leistung, das künstlerische Leben Basels nicht zur Provinz dritten Grades hinabsinken zu lassen — Provinz zweiten Grades ist in Dingen der bildenden Kunst Europas gegenüber Paris und Berlin jede Stadt. Für die nachrückende jüngste Generation endlich, die von 1900, bedeutet dies die Möglichkeit, sich nicht mit Problemen abgeben zu müssen, die im Grund nicht mehr die ihren sind.

Die von Kirchner betroffenen Künstler sahen sich in Basel und natürlich auch in der übrigen Schweiz einer geschlossenen Opposition gegenüber. Das hat sie, im Jahre 1925, zum Entschluss geführt, sich fester zusammenzutun — und sie haben ihrer Vereinigung den Namen der beiden absolutesten, heftigsten Farben gegeben. Im Gegensatz zu anderen Künstlervereinigungen war »Rot-Blau« von Anfang an mehr eine Notgemeinschaft als eine Arbeitsgemeinschaft. Seine Mitglieder sind mehr nach aussen als von innen verbunden. Es ist weniger eine Gemeinsamkeit des künstlerischen Ziels als eine Gemeinsamkeit des Schicksals (dieses Schicksal heisst: die Begegnung mit Kirchner). Ihr künstlerisches Ziel ist nicht ein gemeinsames Objektives, sondern nichts anderes als das eines jeden Alleinschaffenden: die Realisierung der eigenen Wahrheit. Dem entspricht auch, was sie von Kirchner empfangen haben. Das ist im Grund weniger eine neue

geistige Haltung als eine neue Ausdrucksweise, sind neue Mittel zur Realisierung ihres Persönlichen. Bei näherem Zusehen zeigt sich, dass in seiner geistigen Haltung jeder geblieben ist, was er vor der Begegnung mit Kirchner war. Deswegen auch hat diese Begegnung bei jedem eine andere Bedeutung. Letzten Endes hat die von Kirchner erfahrene Anziehung bei jedem nichts anderes als eine Steigerung des Kampfes um sich selber bewirkt. Eine Betrachtungsweise, der die geistige Haltung wichtiger ist als die Ausdrucksform, wird angesichts dieser Tatsachen dazu geführt, jeden dieser Künstler als Individualität, sowie den Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung auch vor der Begegnung mit Kirchner zu charakterisieren und diese Charakteristiken einfach nebeneinander zu stellen.

● Obgleich sich *Albert Müller* schon nach der ersten gemeinsamen Ausstellung aus persönlichen Gründen von der Vereinigung gelöst hat (seine Stelle hat kurz darauf *Otto Staiger* eingenommen), so bleibt er schicksalsmässig doch dieser Gruppe zugehörig. Der Kirchnersaal an der Dresdener Internationalen Ausstellung vom vergangenen Sommer umfasste je zwei Werke von Kirchner, Müller, Scherer und Camenisch. Eine vollständige Schilderung dieses Stückes Basler Kunst müsste daher Müller mit einbeziehen.

Der vorliegende Text war bereits abgeschlossen, als *Albert Müller*, am 14. Dezember 1926, erst 29jährig, in Obino bei Mendrisio an Typhus gestorben ist. Der Tod Müllers bedeutet für die Basler Malerei, ganz besonders aber für die junge Generation, einen unersetzlichen Verlust. Denn Müllers Aktivität und die Kompromisslosigkeit seines künstlerischen Willens haben dem künstlerischen Leben der jungen Generation eine besondere Spannung verliehen. Müller hat leidenschaftlich wie keiner um die künstlerischen Mittel der jungen Kunst gerungen. Wenn er sich nicht mit leichten Fertigkeiten, mit einem billigen sogenannten »persönlichen« Stil hat zufrieden geben können, so dass sein Werk heute wie ein Torso dasteht — so bezeugt das ein weites Atemholen und den hohen Ernst seines Willens. Wie stark jedoch dieser Wille und sein künstlerisches Wesen sich in dem, was er geschaffen, bereits erfüllt hat, wird seine Gedächtnisausstellung zeigen. Diese Ausstellung wird uns Gelegenheit geben, an diesem Ort Müllers künstlerisches Wesen und den Verlauf seiner Entwicklung gesondert zu charakterisieren.

● *Hermann Scherer*, geboren 1893 in Rümelingen, einem Dorf am Südhang des Schwarzwaldes, ganz in der Nähe von Basel, ist in jungen Jahren als Steinhauer nach Basel gekommen. Das Bildhauerhandwerk hat immer die solide

Grundlage seiner Kunst gebildet. Sein erster künstlerischer Lehrer war Otto Roos, ein der »Barthgeneration« angehörender Bildhauer. In den Jahren 1918/20 hat er unter Carl Burckhardts Leitung die Brunnenfiguren am Badischen Bahnhof ausgehauen. Sein Verhältnis zu Carl Burckhardt ist für sein künstlerisches Verhalten typisch bis heute. Geistig war ihm Burckhardt im Grund so gegensätzlich wie nur möglich: Burckhardt, der Spross einer alten Stadtkultur, drängte von den Bindungen des Geistigen weg und suchte Erlösung im Primitiven, Elementar-Naturhaften. Scherer kam aus der Natur, für ihn war sie das Gebundene und das Geistige die Befreiung. Die neue elementar plastische Form, die sich Burckhardt, in Bekämpfung des Klassizismus seiner Anfänge, gerade in jenen Jahren für die Gestaltung seines Bekenntnisses zum Primitiven mit allen Mitteln seiner hohen Intelligenz eroberte — sie machte sich Scherer dienstbar für die Gestaltung des Erlebnisses der ersten Begegnung des jungen Menschen mit dem anderen Menschen. Mit der unbewussten Gewissheit des echten Künstlers hat Scherer schon damals das Problem ergriffen, das bis heute das Zentrum seines Schaffens bildet: die Beziehung von Mensch zu Mensch. Jugendlich zart, als scheue Anziehung und als trauerndes Verzichten, stellte sich ihm damals diese Beziehung dar und gestaltete er sie in feingliedrigen Reliefs.

Jäh, wie von einem zerstörerischen Dämon getrieben, zerbrach Scherer nach kurzer Zeit die schöne, geschlossene Form, die ihm Burckhardt geboten. Er entwickelte sie nicht weiter, dass sie allmählich ganz seine eigene würde — nein er zerbrach sie, er warf sie weg. Unwahr, schönfärbend erschien sie ihm angesichts des zunehmenden Erfahrens der brutaleren Realität des Lebens. Die nachhallenden Eindrücke der grossen Rodinausstellung von 1918 boten ihm Ausdrucksmittel, die solchen Empfindungen ungleich gemässer waren. Seltsam: die zerrissene Form des Rodin der »Bürger von Calais«, von der Burckhardt zu beweisen sich mühte, dass in ihr nicht Rodins Leistung für die Moderne liege — gerade sie ist für Scherer zur Befreiung geworden. Wie Hodler nicht durch eine einfache Abkehr von seinem frühen Naturalismus, sondern durch dessen konsequente Steigerung zum expressiven Stil seiner reifen Jahre gekommen ist, so liegt auch in dem deutlich expressiv übersteigerten Naturalismus der »Bürger von Calais« oder des »Balzac« Rodins Vorläuferschaft zur Moderne. Zugleich mit den Bindungen der festen Form Burckhardts warf Scherer die Bindungen der jugendlichen Verhaltenheit von sich. Jetzt bildet er Gruppen, in denen sich Menschenleiber im fessellosen Schmerz um die Qual des Menschseins auf-

bäumen und niederstürzen in voller Auflösung der Glieder. Er wühlt in der Zerklüftung der Formen. Und abermals hat Scherer seine neue Form nicht gehütet und gehegt, dass sie in seiner eigenen Erde Wurzel fasse und sich entwickle zu eigenem Wachstum — wiederum hat er sie verbraucht mit verzehrender Leidenschaft, bis sie ausgeschöpft war und nur noch weggeworfen werden konnte. Und wiederum traf ihn in diesem Augenblick ein scheinbar Aeusseres: die Begegnung mit Kirchner.

Kirchner, der seinen Visionen, wie jeglicher Realität der Natur und des Menschen so sehr Hingegebene, hat Scherer befreit aus dem Absolutismus des Nur-Menschlichen, zu dem die Bildhauerei so leicht verführt, er hat ihn in die Natur gelockt, die ihm bisher so gut wie ganz verschlossen war, hat ihn malen heissen, ihm damit die an sich schon bejahendere Welt der Farbe eröffnend. Das war für Scherer wohl mehr als blosser Befreiung — war Rettung. Seither hat Scherer nicht mehr zu malen aufgehört. Da jedoch das Entscheidende seines künstlerischen Erlebnisses nach wie vor im Menschlichen liegt und ihm das Erlebnis der Natur noch nicht in ein Zentrum gerückt ist, haben seine Landschaften noch nicht die gleiche Wesenhaftigkeit wie seine Plastiken. Auch seine Figurenbilder, die fast sämtlich Porträts sind, liegen noch mehr an der Peripherie seines künstlerischen Wesens. Denn ihn bewegt im Grund nicht der Mensch als äussere Erscheinung, als Individualität, sondern der Mensch schlechthin, der Mensch als innere Realität.

Auch der Plastiker Scherer hat von Kirchner einen neuen Impuls erfahren — bei Kirchner lernte er ein neues Material kennen: das Holz. Das hat ihn vom Ton befreit, der einer gestaltlosen Auflösung so zugänglich ist. Der aufrechtstehende Stamm hat seine Gestürzten emporgerichtet, die Knappheit des Stammumfangs seine entfesselten Bewegungen zusammengeschlossen und die glatte Kerbe des Holzmeissels seiner Form Einfachheit und innere Fülle gegeben. Dass Scherer dabei auch Wesentliches von Kirchners Formensprache, ja selbst einzelne kompositionelle Gedanken mitnahm, hat wenig zu bedeuten gegenüber der Tatsache, dass sich in den Werken, die er jetzt aus neuem Auftrieb schuf, sogleich wieder sein ureigenes menschliches Erlebnis manifestierte. Die Problematik, unter der sich ihm das Leben darbietet, ist die gleiche geblieben — aber die Antwort hat sich gewandelt, ist männlicher, gehaltener geworden. Pathosloser wird das Leben in seiner qualvollen Realität hingenommen. Und sogleich vergilt das Leben diese Haltung: die erlebte Realität wird vielfältiger gegenüber der Monotonie des einen, steilen Aufschreis von früher. In der ersten Zeit dreht sich das Erlebnis ganz um die Begeg-

nung des jungen Mannes mit der Frau. In der zweiten um den Mann allein. Jetzt treten ganz neue Beziehungen hinzu: vor allem, in einer Reihe besonders gehaltvoller Werke, die Beziehung von Mutter und Kind, und dann die von Knabe und Mädchen. Aber obgleich dem Leben jetzt direkter ins Auge geblickt wird — die tiefe Angst vor dem Leben, die fast allen Gesichtern Scherers eingegraben ist, sie ist nicht gewichen, im Gegenteil, nur um so unverhüllter tritt sie hervor.

Scherer hat eine schlichte und direkte Art, sein menschliches Erlebnis mit den Mitteln des Plastikers auszusprechen, man möchte fast sagen: zu erzählen, der man deutlich anspürt, dass sie nicht in städtischer Luft gewachsen ist. Gegenüber Kirchner, bei dem das Menschliche immer in Geheimnis oder Dämonie gehüllt ist, dringt Scherer auf die klare, eindeutige Formulierung. Es ist eine Leidenschaft in ihm, seine Gefühle und seine Gesichte ganz unverhüllt zu äussern. »Mutter und Kind« — das Entsetzen des mütterlichen Weibes, dass es ein hilfloses, verletzliches Geschöpf, dem das Leiden bestimmt ist, gebären muss. Ergreifend, wie das Kinderkörperchen in tiergleichem Schutzsuchen sich unter die Mutter duckt, und wie der gebärende Bauch und die säugenden Brüste der Mutter sich schützend über das Kind wölben. »Adam und Eva« — so genannt, um die Gestaltung der Beziehung von Mann und Weib über das Persönliche hinauszuhoben. Nicht das erotische, sondern das menschliche Ereignis zwischen Mann und Weib ist hier das Entscheidende. Das Weib schmiegt sich schutzbedürftig hinter den breiten Körper des Mannes. Stumm halten die Hände sich gefasst. Aber die Blicke begegnen sich nicht, sie sind einander abgewandt, und ein jeder blickt in sich hinein. So eng diese zwei Menschen verkettet sind — sie werden nie ganz eins sein. Die unüberwindbaren Schranken der Individualität schaffen Kampf und Leiden. »Knabe und Mädchen« — noch Spielkameraden, gehn sie nebeneinander dem Leben entgegen, dunkel ahnend das Leid, das mit dem Erwachen der Sinne und des Bewusstseins über sie hereinbrechen wird.

In weiteren Werken könnten wir noch manche gleich wahre, schlichte Formulierung menschlicher Realität namhaft machen — die Mutter das Kind zum Leben unterweisend, Mädchen und Bursch in bäurischem Tanz, das erotische Ereignis zwischen Mann und Weib. Scherers bisheriges Werk bedeutet die Formulierung der Wahrheit eines Menschen unserer Tage auf den Stufen der zwanziger, der fünfundzwanziger und der dreissiger Jahre. Die Rückhaltlosigkeit, mit der er in allen seinen Äusserungen sich selber eingesetzt hat, macht sein Werk so überzeugend, auch wo ein anderes Lebensgefühl uns

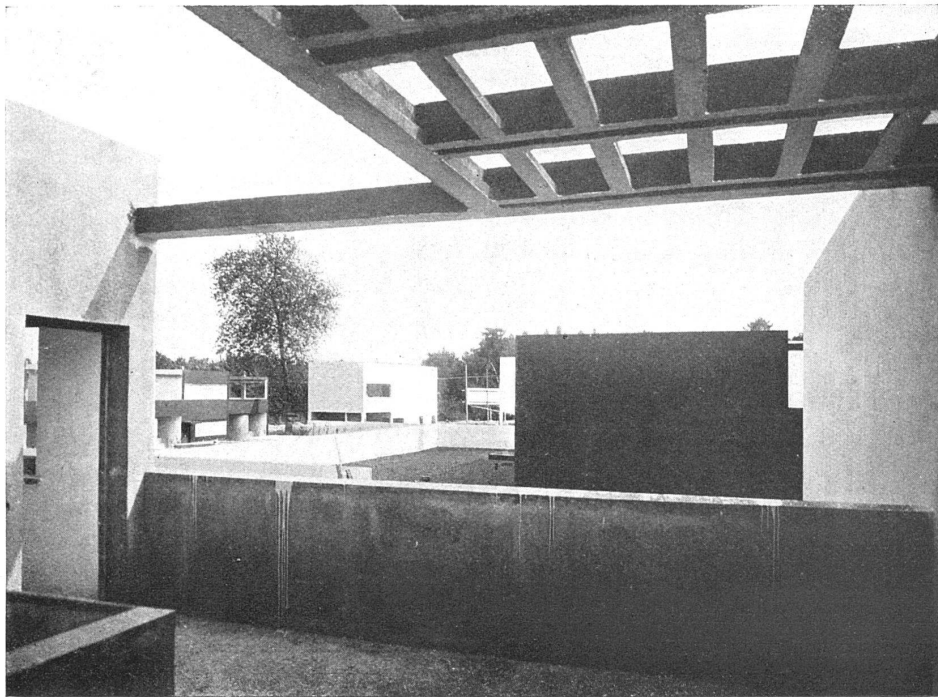
zu anderen Realitäten und anderen Wahrheiten führt. Aber es ist das Wesen der künstlerischen Realisierung, dass durch sie für uns auch das uns entgegengesetzte Individuelle geistige Bedeutung gewinnt.

●

*Paul Camenisch*, 1893 geboren, ist Bündner, ist aber in Basel aufgewachsen. Ursprünglich war er Architekt. Doch schon als Architekt ging es ihm nicht so sehr ums Haus als um den Menschen. Und zunehmend zeigte sich in seinen architektonischen Entwürfen, dass es sich ihm auch nicht um den anderen Menschen, sondern um den eigenen, um sich selber als Mensch handelte. Zunehmend wurden es nicht Entwürfe, die nun erst realisiert zu werden verlangten, sondern Gestaltungen, die in sich bereits vollkommen realisiert waren — als Auslösungen individueller psychischer Spannungen. Dass diese Gebilde in hausähnlichen Formen und in architektonischen Räumen redeten, hatte keine reale Bedeutung mehr. Sie hatten rein psychischen Ausdruckswert. Solchem Schaffen droht die Gefahr, zu versinken in einer von jeder Realität losgelösten Innerlichkeit — und leicht tritt dann der merkwürdige Umschlag ein, dass das zuerst ausschliesslich expressiv Gemeinte zum leeren Spiel der kombinierenden Phantasie, zum reinen Formalismus wird. Noch an der ersten Rot-Blau-Ausstellung beteiligte sich Camenisch mit solchen aquarellierten Phantasiearchitekturen, denen eine grosse Intensität der Vision eigen ist.

Im Herbst des gleichen Jahres 1925 hat Camenisch den Durchbruch zur Oelmalerei, zum Bild — zur Natur gefunden. Plötzlich begann der Gegenpol, die Umwelt, für ihn Realität zu erhalten. In seiner persönlichen Entwicklung hat Camenisch damit das für die gesamte moderne Kunst höchst bedeutungsvolle Erlebnis der Befreiung aus der reinen Innerlichkeit der abstrakten Kunst erfahren. Seine ersten Oelbilder sind eine förmliche Berausung am überquellenden Reichtum der Farbe und der Naturgebilde. Fast blendend hell sind seine Farben, und ekstatisch ist seine Bejahung der Welt. Ein paar Jahre schon hatte Camenisch im Tessin, im Mendrisiotto gelebt, in jenem südlichsten Zipfel der Schweiz, der seit Carl Burckhardt manchen Basler Künstler angezogen und festgehalten hat. Jetzt brach sein Erlebnis der Tessiner Landschaft in Bildern grossen Formats hervor, denen gar nichts Tastendes anhaftete, die sogleich ganz Erfüllung waren. Der südlich üppige Reichtum der Vegetation verbindet sich in ihnen mit der grossen, klaren Gesamtstruktur der voralpinen Landschaft.

Camenisch ist ein Beispiel dafür, wie der Durchgang durch die abstrakte Kunst die Mittel diszipliniert. Von



# LE CORBUSIER

*Wohnhausgruppe in Bordeaux-Pessac*

seinen Architekturblättern her wusste er die Bildfläche in klare Komplexe zu gliedern und einen fest gefügten Bildraum aufzubauen. Und von da her auch hatte er ein entwickeltes Gefühl für den Eigenwert der Form. Wie ihm dort die Häufung gleicher und die Kontrastierung entgegengesetzter Formelemente das wichtigste Darstellungsmittel war, so gibt er nun jedem Naturgebilde, der Weide, der Rebe, dem Mais, gleichsam einen Buchstaben, der in der Wiederholung sowohl die unendliche Variabilität jeder Naturform, als auch die Konstanz ihres Grundcharakters auszudrücken vermag. Zugleich ist jede Formart auch Träger einer sich gleichbleibenden Farbe. Die Häufung dieser Elemente zu geschlossenen Komplexen erzeugt eigentümlich naturwahr den Weidenbestand, das Rebgeleände, das Maisfeld. Andererseits geben diese Komplexe die Elemente zu einem klaren, energischen Bildgefüge. In diesem Mittel der Wiederholung und Häufung einer Grundform ist neben der Naturanschauung eine mindestens ebenso starke psychische Komponente wirksam, die bei Camenisch immer wieder die Tendenz hat, allein herrschend zu werden und dann sogleich auch umzuschlagen ins rein Dekorative. »Frühlings Erwachen«, eigentlich ein Selbstbildnis, formuliert das Erlebnis, wie der Künstler der Natur und der freien Kunst erwacht ist.

*Werner Neuhaus*, geboren 1897, ist eigentlich Berner, aber er hat einen Teil seiner Jugend in Basel verbracht und lebt seither in Basel. Nachdem er mehrere Jahre Lithograph gewesen war, hat er, relativ spät, die Laufbahn des freien Künstlers als Schüler Amiets begonnen. Bei Fiechter in Basel hat er seine Studien fortgesetzt. Von diesen Anfängen her ist ihm ein besonderes Gefühl für das Malerische geblieben. Die Begegnung mit der deutschen Moderne, speziell mit Kirchner hat ihm den ersten stärkeren produktiven Antrieb gegeben. Da Neuhaus nie in der persönlichen Nähe dieses so sehr mitnehmenden Künstlers gearbeitet hat, ist er von dessen Kunst nicht so direkt berührt wie Scherer, Müller und Camenisch. Gegenüber Scherer und Camenisch entstehen seine Bilder mehr aus rein malerischen Empfindungen als aus psychischen Spannungen. Seine Farbe hat eine gewisse Tonigkeit bewahrt, sie ist nicht auf dem reinen Kontrast, sondern auf der Stufe aufgebaut. Mit schlichtem Ernst sind die »Berner Bäuerinnen« hingestellt. Diese Menschen bleiben in ihre naturhafte Existenz gehüllt. Das Gefühl tritt nicht aktiv nach aussen, es schwingt nur leise mit. Aber solches Mitschwingenlassen des Gefühlsmässigen ist Neuhaus durchaus Bedürfnis. Aus der gleichen Ruhe des Gemüts baut Neuhaus die kräftige »Emmentaler Winterlandschaft« hin, in deren harter



Plastik man die Vertrautheit mit der heimatlichen Natur spürt. Die »Tessiner Landschaft« sieht Neuhaus als muntere Vielfältigkeit.



*Otto Staiger* ist 1894 in Basel geboren. Seine Anfänge liegen wie bei Albert Müller in der tonigen, dunkeln Malerei der »Barthgeneration«. Darauf hat Staiger längere Zeit in Genf gelebt, wo vor allem Berger, mit den dunkeln Bildern seiner mittleren Zeit, für ihn von Bedeutung war. Seit mehreren Jahren lebt er im Mendrisiotto. Schon seine frühesten Bilder bezeichnen seine geistige Haltung und die Art seiner Begabung vollkommen. Staiger ist ganz Maler — noch entschiedener als Neuhaus. Sein Erlebnis an den Dingen ist in erster Linie ein visuelles. Daher rührt die unbedingte visuelle Klarheit und Fassbarkeit aller seiner Bilder. Zu ihrer Entstehung treibt weder eine menschliche Spannung noch die Vision. Sie leben ganz im Naturhaften und im positiv Sichtbaren. Staigers Form hatte von Anfang an eine lapidare Schlichtheit, welche die Dinge breit und kräftig umreißt. Seine Farbe, und zwar sowohl auf den dunkeln Frühwerken wie auf den bunteren von heute, ist ganz materiell, tastbar, durchaus tonwertig und ausgesprochen sinnlich schön. Das Ding, sei's Gegenstand, Natur oder Mensch, ist in seiner einfachsten sinnlichen Existenz genommen und mit einer aufrichtigen Simplizität hingestellt.

Aus all dem wird ohne weiteres verständlich, dass Staiger, als er bei seinen Freunden die Farbe in ihrer absoluten, ursprünglichen Reinheit verwendet sah, dieses

Verfahren, in dem an sich eine Entfernung von der Natur liegt, nicht zu einer Steigerung des geistigen Ausdrucks benützte, sondern zu einer Erneuerung und Bereicherung seiner sinnlichen Darstellungsmittel. Auch von der spezifischen Formenwelt der deutschen Moderne, speziell Kirchners, ist Staiger am wenigsten berührt — wie er im Grund unberührt ist von den Erregungen des Gefühls, aus denen diese Umformungen ursprünglich stammen.

Ein Künstler von solcher innerer Struktur bedarf eines langandauernden naturhaften Verwachsenseins mit einer Umwelt, eh sie sich ihm zum Bild gestaltet. Staiger fasst die Dinge nicht rasch, mit wacher Aktivität. Wenn sie aber reif geworden sind in ihm, dann haben sie eine warme Naturnähe und eine selbstverständliche Wahrheit. Diese Reife haben vor allem seine Tessiner Bilder. Der »Tessiner Dorfplatz« ist ausserordentlich typisch »Tessin«, in der primitiven Klarheit seiner Struktur und in der Lässigkeit seines Gehabens. Die beiden »Tessiner Landschaften« geben die Weiträumigkeit und den Reichtum an fast kahl elementaren Formen der Gebilde des Menschen und der Natur, wie sie für den Tessin so charakteristisch sind. Bei keinem der im Tessin lebenden Basler empfindet man das Im-Tessin-leben als so »richtig« wie bei Staiger. Die Tessiner Landschaften der anderen zeigen mehr, wie auf einem vorübergehenden Aufenthalt das Charakteristische des Tessins aus dem wachen Gefühl des Gegensatzes zu einer anderen Natur erlebt worden ist. Die Wahrheit der Tessiner Landschaften Staigers ist nicht gesehen, sondern gewachsen.

*Georg Schmidt.*

#### BÜCHER JUNGER SCHWEIZER GELEHRTER

### ULRICH CHRISTOFFELS »HOLBEIN«

Als der junge Bündner Kunstgelehrte Ulrich Christoffel vor einigen Jahren sein erstes grösseres Buch über die »romantische Zeichnung von Runge bis Schwind« herausgab, da ist in deutschen Fachzeitschriften mit Recht gesagt worden, dass hier eines der besten Bücher aus der näheren Schule Heinrich Wölfflins vorliege. Seither hat Christoffel, der einige Jahre auch in Basel als Assistent an der öffentlichen Kunstsammlung gewirkt hat, mehrere kleinere Schriften publiziert; eine von ihnen, die Edition der Selbstbiographie Genellis, ist im »Werk« ausführlich rezensiert worden.

Das neueste Buch Christoffels, der Band über Hans Holbein d. J. aus der Serie »Führende Meister« des Berliner Propyläen-Verlages, darf man ohne Uebertreibung als ein reifes, wohlgerundetes Meisterwerk bezeichnen.

Christoffel schreibt eine ausserordentlich schöne, wohlgepflegte und wohlklingende Sprache, die sich gerne und mit Recht zu sentenzenhafter Diktion erhebt und dann eindrucklich haften bleibt. Er bekundet seine Herkunft von Wölfflin gerade darin, dass ihn die Detailfragen der Forschung weniger interessieren als die Darstellung der grossen Linien einer künstlerischen Leistung, der grossen Rhythmen eines Künstlerlebens, und dafür bot nun dieses Thema, wo sich schon eine reiche, ausgreifende Fachliteratur aufgeschichtet hatte, einen dankbaren Anlass. Wir begnügen uns heute mit diesem Hinweis und werden bei späterer Gelegenheit ein Stück aus dem in jeder Hinsicht ausgezeichneten Buche zum Abdruck bringen. Möge sich unser Land bald seines im Auslande lebenden Verfassers erinnern.

*Glt.*