Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 28 (1941)
Heft: 9

Artikel: Walter Kurt Wiemken, 1907 - 1940
Autor: Schmidt, Georg
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86853

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: 07.12.2025

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

Walter Kurt Wiemken, 1907–1940

Es ist kein Ehrentitel unserer periodischen gesamtschweizerischen Kunstausstellungen und belegt nur einmal mehr deren im Innersten kunstwidrige, wertwidrige Haltung, dass sie von der Existenz dieses Künstlers bei seinen Lebzeiten sozusagen keine Notiz genommen haben. Auch zu einer Ehrung des Toten hat sich die «XX. Nationale» in Luzern nicht aufschwingen können, wie das früher noch üblich gewesen war. Warum wohl? Weil Wiemken der allmächtigen «Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten» nicht angehört hat?

Und dabei muss Wiemken von den zwischen 1900 und 1910 geborenen Malern nicht nur Basels, sondern der ganzen Schweiz unter die kleine Zahl der wirklich wesentlichen Künstler gerechnet werden. Wer das nicht schon vorher wusste, dem hat es die Gedächtnisausstellung, die im Mai dieses Jahres sämtliche Ausstellungsräume der Basler Kunsthalle füllte, zum Bewusstsein bringen können.

Im Jahre 1927 ist der zwanzigjährige Wiemken mit Pariser Nachtbildern hervorgetreten, welche die damals bereits konventionell gewordene Sprache des deutschen Expressionismus redeten. Kein Wunder, dass schon im Jahr darauf die Beglückung des nähern Kontaktes mit französischem Leben, französischer Landschaft und französischer Malerei den durch die Kinderlähmung künstlerisch besonders sensibel gewordenen jungen Maler vom Nächtlichen wegführte und einem heiteren, corothaft-tonigen Malen öffnete. Darin war gewiss auch ein Stück der generationsbedingten Reaktion gegen die «Basler Expressionisten» der 1890er Generation enthalten.

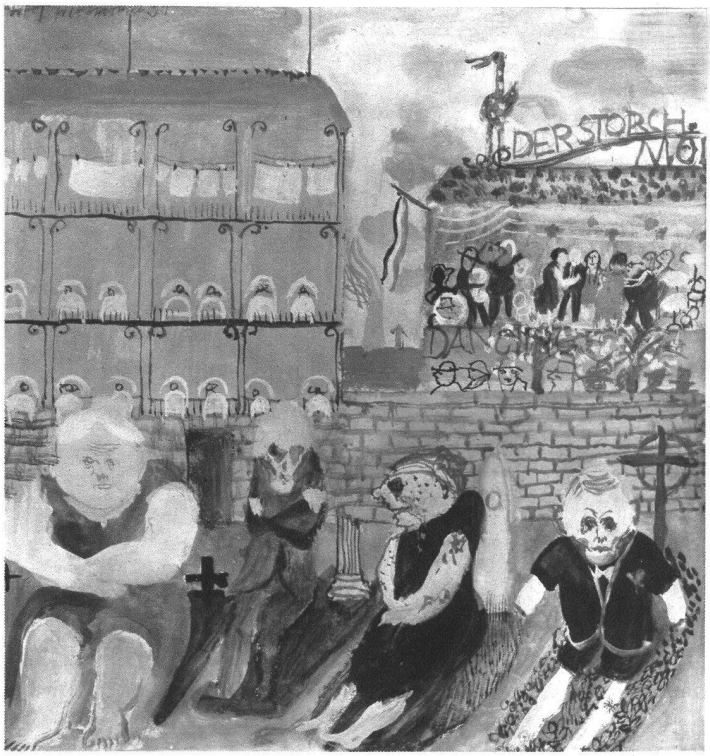
Aber die Krankheit hatte Wiemken nicht nur sinnlich, sie hatte ihn auch menschlich in besonderem Masse sensibel gemacht. Und es bedurfte nur eines äusseren Anstosses, dass in ihm das Erlebnis des Weltkriegs wieder hervorbrach, das sich dem siebenjährigen Knaben, vom Elsass her allnächtlich hörbar, eingegraben hatte. Dieser Anstoss wurde dem Dreiundzwanzigjährigen, im Jahre 1930, der miterlebte Unglücksfall eines Kindes in Villeneuve-St-Georges, einem Städtchen bei Paris. Von Stund an konnte Wiemken nicht mehr harmlos heitere Landschäftchen malen. Von Stund an war der Inhalt seiner Kunst das Erlebnis der jähen, wehen Gegensätze von Leben und Sterben, von Lieben und Töten, von Armut und Reichtum, von Frieden und Krieg.

Das Erlebnis dieser Gegensätzlichkeiten ist förmlich zum Refrain seines ganzen Denkens und Schaffens geworden. Mit einer Leidensfähigkeit sondergleichen hat er in allem menschlichen Geschehen das Erleiden und das Antun des Leides gesehen. Immer wiederkehrend ist ihm das Bild des Gekreuzigten zum Symbol nicht nur der gemarterten Menschheit, sondern des eigenen leidenden Leibes geworden.

Und dieser Mensch ist vom Schicksal in die Zeit zwischen den zwei Weltkriegen gestellt worden! Er hat Kanonen gesehen und Kriegsverstümmelte, in einer Zeit, da diejenigen, in deren Händen das Geschick der Völker lag, noch Regenschirme als Friedenspalmen schwenkten: *«Frieden und Krieg»* von 1938! (Siehe Abbildung.) Dass die beiden Gegensatzpaare «Krieg und Frieden» und «Armut und Reichtum» nicht nur zufällig-erscheinungshaft, sondern wesenhaft zusammengehören, das hat er allerdings mehr nur geahnt als gewusst. Und wenn er die Summe des Lebens zog, so war es das Bekenntnis der grausamen Sinnlosigkeit: *«Das Leben»* (siehe Abbildung), bestenfalls der Trost des naturhaften Kreislaufs, der ewigen Wiederkehr: *«Der Kreislauf»* (siehe Abbildung). Und das Mitleid war ihm die menschenmöglichste, menschlichste Haltung.

Dies alles aber hätte nur einen wesentlichen Menschen, noch nicht auch einen wesentlichen Künstler gemacht. Ja, ein Schaffen, das in solchem Mass von Inhaltserlebnis und Sinndeutung beherrscht war, musste besonderen künstlerischen Gefahren ausgesetzt sein, wenn es nicht getragen war von einer gleich intensiven bildschöpferischen Kraft. Für Wiemken aber sind Erleben und Malen, Erkennen und Formen nie zwei getrennte Vorgänge gewesen, die nur mühsam zur Einheit gebracht werden konnten. Nur zeichnend und malend erlebte er überhaupt die Dinge, und der Akt des Erkennens war bei ihm identisch mit dem Akt der Bildschöpfung. Wiemken hat nie in Begriffen gedacht und dann Begriffe illustriert. Sein ganzes Denken hat sich ausschliesslich in bildhaften Symbolen vollzogen. Er war geradezu fixiert an eine bestimmte Reihe von Symbolen, die wie Schriftzeichen in seinen Bildern immer wiederkehren.

In den zehn Jahren vom Augenblick des schmerzlichen Erwachens zu seinem Grunderlebnis im Jahre 1930 bis zu seinem Tod im Jahre 1940 war sein täg-

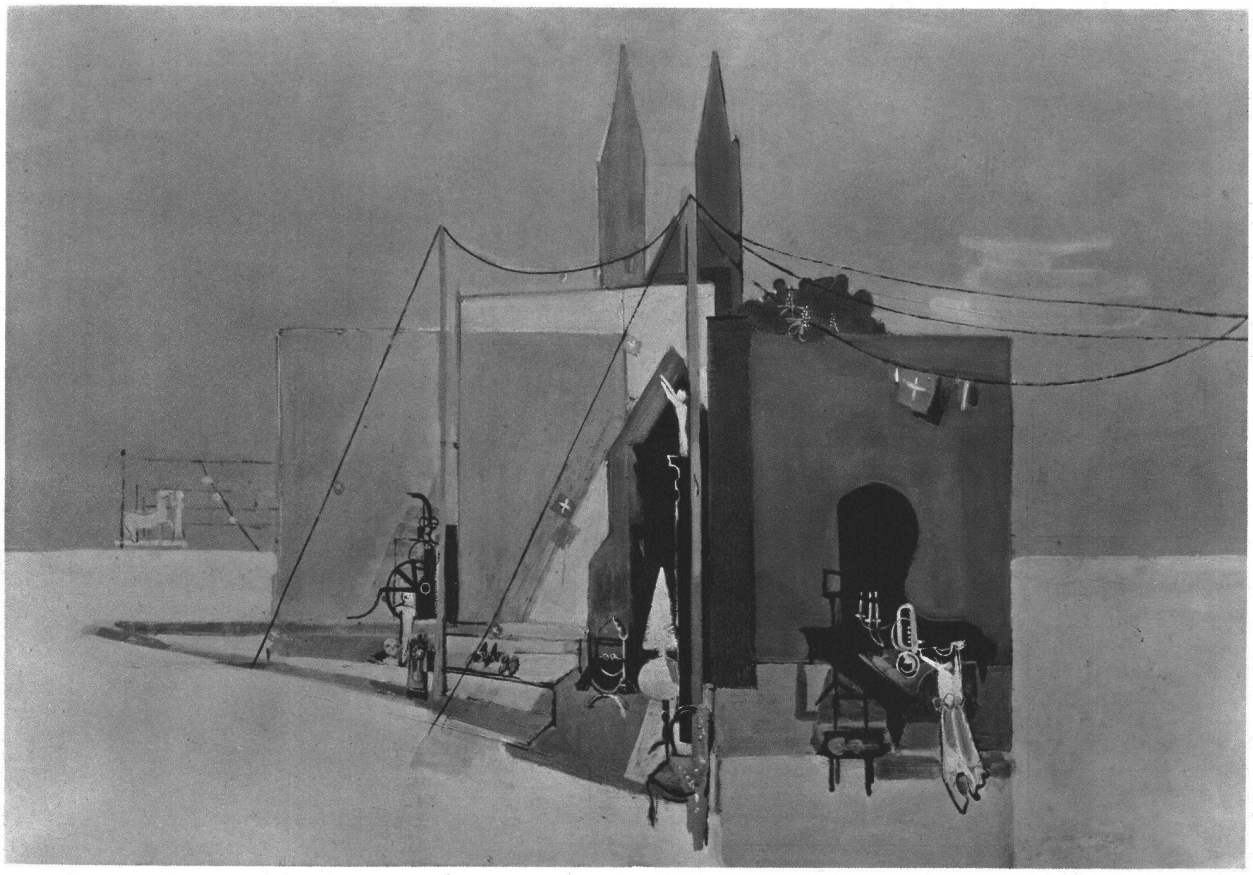


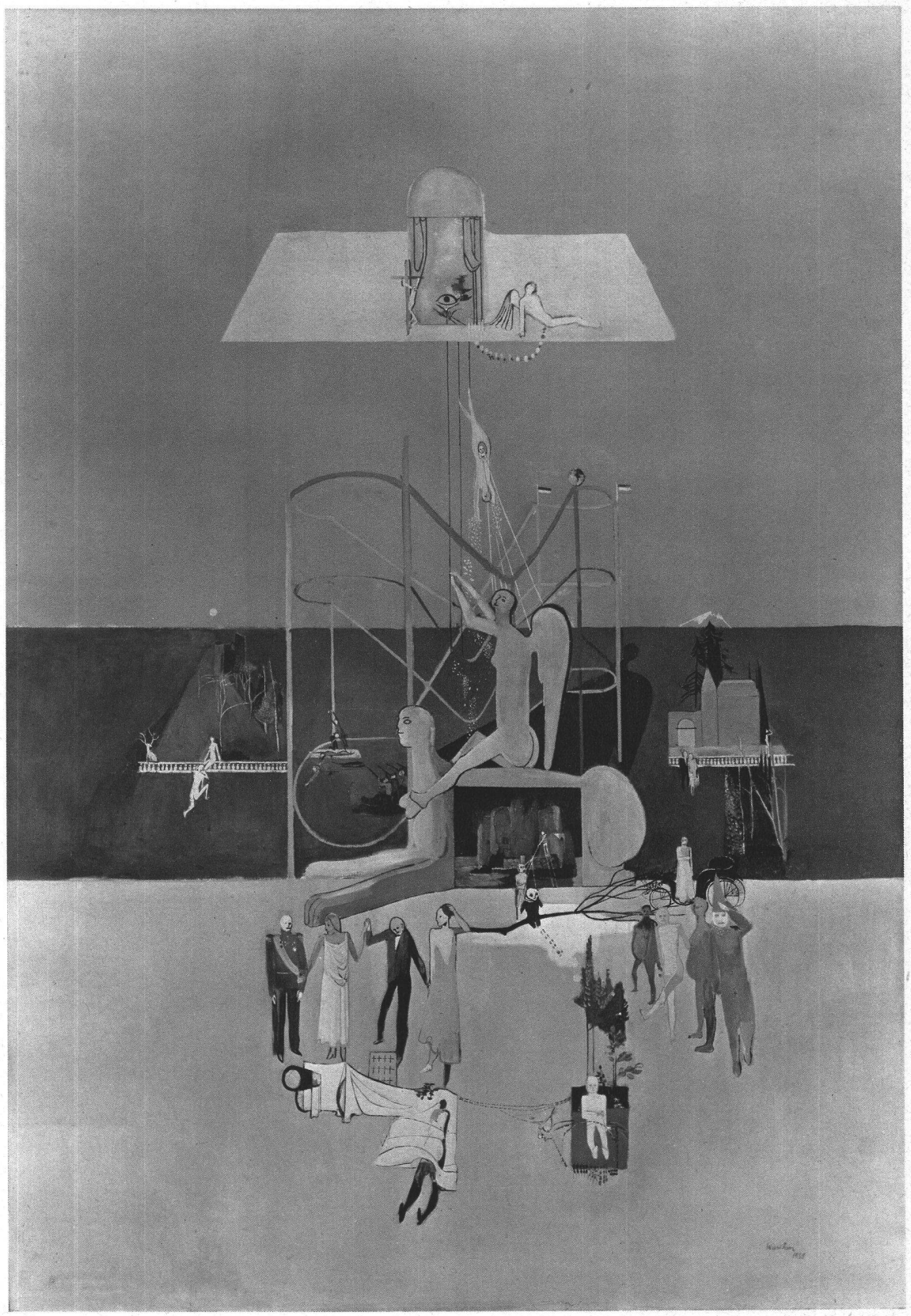
Walter Kurt Wiemken †, Basel

Sämtliche Aufnahmen: H. Eidenbenz SWB, Basel

Die auf den Tod warten, 1931, 36:32 cm, Privatbesitz, Basel

Die Schweizerische Mustermesse, 1935, 73:105 cm, Nachlass, nicht ausgeführter Entwurf zu einem Wettbewerb des Staatlichen Kunstkredits Basel





Das Leben, 1935, 180 : 124 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel

liches, ja stündliches Bemühen dies beides: Erkennen und Komponieren. Und sein Weg in diesen kurzen zehn Jahren: im Klären und Bereichern seiner kompositionellen Mittel ein Klären und Vertiefen seines Erkennens.

In den Bildern des Jahres 1931 hat Wiemken die Gegensätzlichkeiten noch in der naiven Form des bilderbogenhaften Nebeneinanders erlebt: «*Die auf den Tod warten*» von 1931 — Tingeltangel, Kinderspital und Friedhof (s. Abbildung). Schon das allerdings bedeutete die Ueberwindung des naturalistischen Gesetzes der äusseren Einheit von Raum und Zeit im Bilde — schon das bedeutete die Entdeckung der inneren, erlebnishaften Richtigkeit des Nebeneinanders von räumlich und zeitlich Auseinanderliegendem: schon das bedeutete die Entdeckung des surrealistischen Bildgesetzes.

Im Jahre 1932 hat Wiemken die aus dem französischen Kubismus entwickelte assoziative Sprache des französischen Surrealismus, des späteren Picasso vor allem, kennen gelernt. Aber mehr als eine Ermutigung auf dem eigenen Weg war das nicht. Der Kunstkreditentwurf für die «*Schweizerische Mustermesse*» von 1935 (siehe Abbildung) ist bereits Fazit und Ende seiner Beschäftigung mit Picasso. Immerhin — dieser (leider nicht ausgeführte) Entwurf ist die denkbar konzentrierteste Formulierung des Erlebnisses «Ein Tag Mustermesse in Basel»: die bewimpelten Tramdrähte, die Burckhardtsche Amazone an der Mittleren Rheinbrücke, die blühenden Kastanien auf der Pfalz und dann die verwirrende Vielfalt der Ausstellungskojen.

Das Wesentlichste, das Wiemken aus seiner Begegnung mit dem französischen Surrealismus in den Jahren 1932—35 gewonnen hat, ist ganz allgemein die Ermutigung zu grösserer Kühnheit und Freiheit des Bildbaus. In einer Reihe von umfänglicheren Kompositionen in Hochformat hat Wiemken die Gegensätzlichkeiten inniger als bisher, man möchte sagen: schicksalshafter miteinander verflochten, indem er horizontale Bühnen übereinanderschichtete, jede als Träger gegensätzlichen Geschehens und untereinander verbunden durch gleichzeitig geometrische und psychologische Assoziationen. Die abschliessende dieser Kompositionen, die zu den wesentlichsten Erfindungen Wiemkens gehören, ist «*Das Leben*» von 1935 (siehe Abbildung). Auf einer nüchternen Vordergrundbühne zwei sinnhaft zusammengehörige Gegensatzpaare: die Mächtigsten der Erde und der gewaltsame Tod, und die Aermsten der Erde und der naturhafte Tod, auf einer poetisch entrückten Mittelbühne: Liebespaar und Ehepaar (dem Lieben rasch noch das Töten gegenübergestellt), und auf einer Himmelsbühne: die gegensätzlichen Symbole des Schöpferauges und der marionettenlenkenden Hände, des Leidensfatums und der Friedenssehnsucht. Im Zentrum des Bildes gehäuft das Bekenntnis eines tiefen Pessimismus: die Sphinx, als Symbol der Rätselhaftigkeit, die Figurachtbahn, als Symbol des sinnlosen Auf und Nieder, und im Leib der Sphinx: Böcklins Toteninsel.

In den Jahren 1936 und 1937 hat sich Wiemken abermals einer gemeineuropäischen künstlerischen Bewegung hingegeben: dem Konstruktivismus. Und auch diesmal hat er dabei nicht sich selbst verloren, sondern im Gegenteil Befreiung und Bereicherung erfahren. Der Konstruktivismus hat ihn das statische Neben- und Uebereinander des Gegensätzlichen überwinden gelehrt, wie es die Komposition «Das Leben» noch durchaus beherrscht. Das reifste Resultat eines dynamischen Ineinanders von räumlich und zeitlich disparaten Gegensätzlichkeiten ist «*Der Kreislauf*» von 1940 (siehe Abbildung): in den grandiosen Schwung des Kreislaufs der Wasser vom Hochgebirge bis zum Meere ist eingebettet der Kreislauf der Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter, und in diesen, im Kern des Bildes, der Kreislauf der Lebensalter Kind, Vater-Mutter und Greis. Nur der vorzeitige Tod hat dieses Bild für uns zum reifsten Wort dieses ergreifend aufrichtigen Lebens gemacht.

Dass Wiemken nicht nur fähig war, seine persönlichsten Visionen, sondern auch objektive Ereignisse bildhaft-lesbar zu formulieren, das zeigt uns — gegenüber der «Mustermesse» um fünf arbeitsreiche Jahre gereifter — das Wandbild «*Die drei Kleinbasler Ehrenzeichen*» von 1940 (Wilder Mann, Vogel Gryff und Leu) im neuen Basler Polizeiverwaltungsgebäude. Dieses Werk (siehe Abbildung) ist ein seltenes Beispiel für die heute so viel berufene «Volksverbundenheit» auf künstlerisch völlig kompromisslosem Niveau, nicht in einer vergangenen und nur darum allgemeinverständlichen Sprache. Ich kenne keine Darstellung eines Volksbrauches in der modernen Kunst, die ein solches Verständnis für die urtümliche Drastik des Volkshaften besitzt und zugleich eine so unverbraucht frische Sprache redet wie dieses Werk eines scheinbar so abseitigen Künstlers.

Wiemkens gesamtes Lebenswerk aber lehrt uns eindringlich: das scheinbar Abseitige ist in Wahrheit das Wesentliche und das sogenannt Normale in Wahrheit das Periphere.

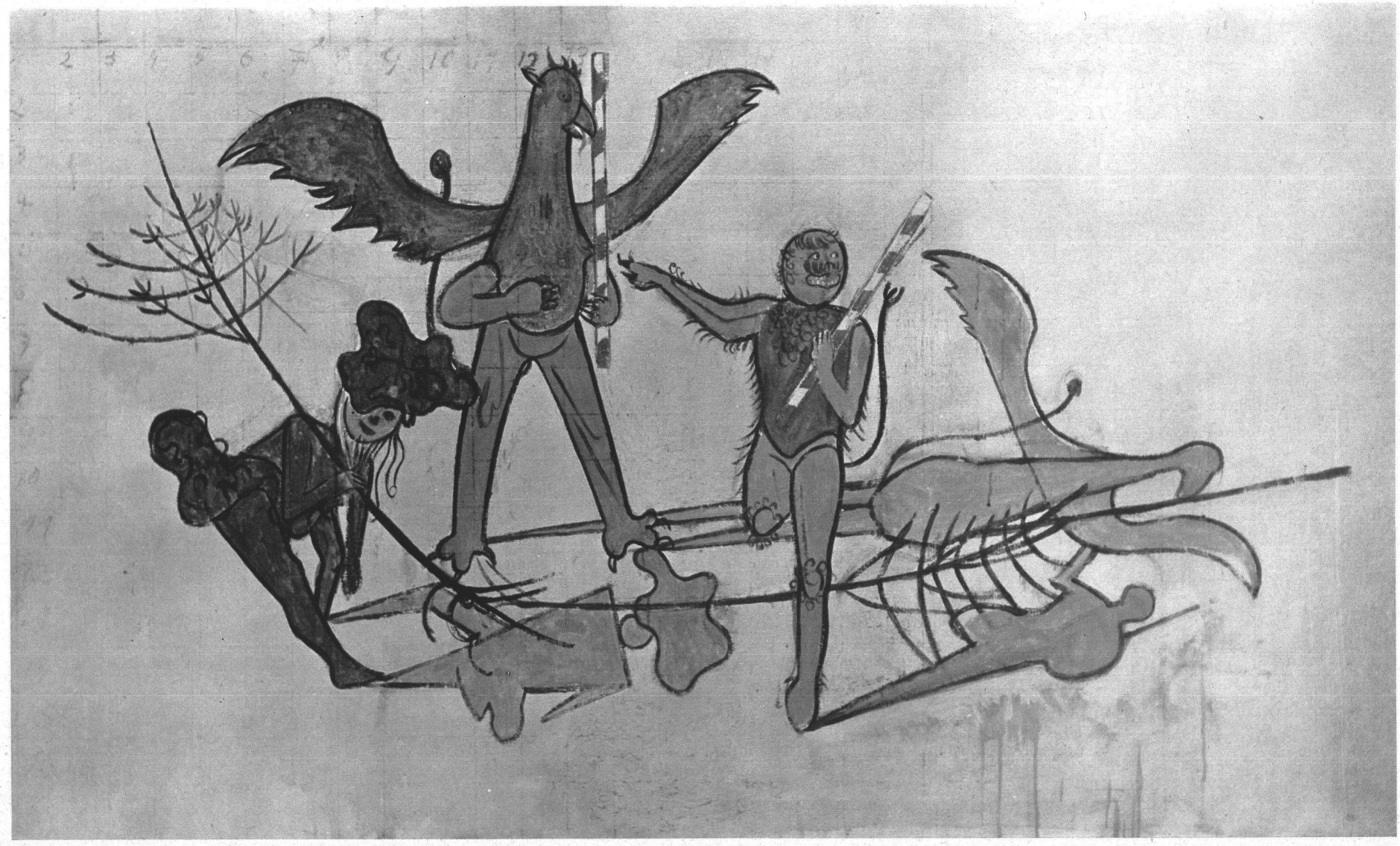
Und vergessen wir nicht: das Leben dieses Malers hat nur 33 Jahre gewährt. *Georg Schmidt*

Eine umfassende Darstellung Wiemkens wird im Herbst 1941 im Holbein-Verlag, Basel, erscheinen:

Walter Kurt Wiemken. 1907—1940. Drei Farbtafeln und zweiunddreissig Schwarzweisstafeln. Einführung von Georg Schmidt. Erinnerungen an W. K. Wiemken von Otto Abt und Walter Bodmer. Oeuvrekatalog sämtlicher Bilder, Aquarelle und Zeichnungen von Helene Sartorius und Klaus Krieg.

Walter Kurt Wiemken, Basel: Frieden und Krieg, 1938, 36:58 cm
Oeffentliche Kunstsammlung, Basel, Depositum des Staatlichen Kunstkredits Basel

Walter Kurt Wiemken, Basel: Der Kreislauf, 1940, 134:236 cm, Oeffentliche Kunstsammlung, Basel



Walter Kurt Wiemken, Basel: Die drei Kleinbasler Ehrenzeichen, 1940, 92:220 cm

Nachlass, ausgeführter Entwurf zu einem Wandbild, 270:480 cm, im neuen Basler Polizeiverwaltungsgebäude

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

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

Peter Meyer

W. K. Wiemken und Paul Klee

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

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

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

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

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

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