

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 29 (1942)
Heft: 2-3

Rubrik: Weihnachtsausstellung der Basler Künstler

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: 02.04.2026

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

hat sich auf dem Lande noch vielfach in der häuslichen Brotbereitung ein ursprünglicher Zustand gehalten. Sehr reizvoll ist es, die verschiedenen Aufbewahrungsweisen des meist auf Vorrat hergestellten Brotes zu verfolgen. Manche Dörfer haben ihre Gemeindebackstube und ihren Gemeindebackofen, wobei jeder Haushalt sein Brot durch einen eigenen Stempel kennzeichnet. Den Weg des abendländischen Bäckereigewerbes aber dokumentieren aufs anschaulichste Ladenbilder und Zunftsinsignien. Seit dem antiken Rom ist in der Regel mit der Bäckerei auch der Laden verbunden, außer im Mittelalter, wo er gern in Verkaufsläden untergebracht war, die etwa der heutigen Verkaufsfiliale, von Grossbäckereien beliefert, entsprechen.

Zu Brotgebrauch und -sitte leiten die Brotsorten über. Bei gewissen regionalen Unterschieden haben sich die Brotarten und -formen durch die Jahrtausende eine erstaunliche Ähnlichkeit bewahrt, wie sie prähistorische Funde und bildliche Darstellungen von der Antike bis in die neuere Zeit belegen. So leben die langausgezogenen Fladenbrote der griechischen Vasenbilder in Armenien weiter und die runden Fladen unserer Vorzeit haben sich in Bulgarien, Sardinien, Skandinavien bis jetzt neben dem Laibbrot behauptet. Und dieses variiert nur die Grundformen des von den Römern bevorzugten runden Laibes oder des länglichen, wobei letzterer manchmal zum Ringlaib führt. Ebenso zeigt das Klein- und Festtagsgebäck, dessen Gestaltung der Phantasie grösseren Spielraum bietet als das schlichtere, weniger wandlungsfähige Alltagsbrot, oft noch ältestes Gepräge. Die Verwendung von Weizen und Roggen wechselt, je nach klimatischer Lage und Bevölkerungsschicht, wie auch die Mischung verschiedener Getreide. Zu einer Dar-

stellung des Brotes gehört indessen auch das der Hungerjahre, ergreifendes Zeichen immer wieder hereinbrechenden Schicksals und des Versuches, ihm zu widerstehen. So wurde in Notzeiten das Brot gestreckt durch Hinzufügen von Brei- oder Futtergetreide, Kleie, gemahlene Rinden in Nord-, Kastanien in Südeuropa, aber auch durch Häcksel und selbst Erde.

Das Brot als Ausdruck der täglichen Nahrung, ja des Lebensnotwendigen überhaupt, hängt aufs engste zusammen mit dem gesamten abendländischen Kulturverlauf. Brot bei den Mahlzeiten, als Kost und Zukost, Brot unterwegs und in der Arbeitsrast, die Segnung der Brote im Lötschental und die Schmückung mit der Weihnachtskerze in den Karpathen, Brot als Zeichen der Gastfreundschaft und der Hilfsbereitschaft: Brot als Speise und Sinnbild, werthaft an und in sich und zugleich Träger stärksten seelischen Erlebens. Als Symbol findet es sichtbaren Niederschlag der ihm zugesprochenen ideellen Kräfte in den Walliser Spendbroten, in besonderen ornamentierten Modellen geformt, und in den überall verbreiteten Gebildbroten. Zahlreiche Gebildbrote, wie Gestirne, Zopf und Brezel, Tiere, Herzen, menschliche Figuren und anderes mehr, gehen zurück auf vorchristliches Brauchtum, auf Opfer- und Votivgaben: auf Verehrung der überweltlichen Mächte, auf Fruchtbarkeits- und Heilmagie, auf den Totenkult. Vielfach veränderte das Christentum die Bedeutung der Formen, die inzwischen auch schon wieder oft in Vergessenheit geriet. Doch ist in allen, heute meist nur dekorativ bewerteten, ein geistesgeschichtliches Erbe bewahrt, das unbewusst in so manchem Klein- und Festgebäck, auch in den Modellen für Änisbrötli, sich überliefert hat.

M.

Weihnachtsausstellung der Basler Künstler

Gedächtnisausstellung für Wilhelm de Goumois

Der Gang durch die Räume der Kunsthalle hinterliess ein mühsames Gefühl der Mattigkeit, das sich leider durch mehrere folgende Gänge nicht berichtigte, den Eindruck, dass der Grossteil der heutigen Maler nicht mehr weiss, warum er eigentlich malt und — was im wesentlichen dasselbe heisst — für wen er malt. Auch für eine unter keinem anderen Gesichtspunkt zusammengestellte Ausstellung als dem, möglichst zahlreichen malerischen und plastischen Arbeiten Gelegenheit zu geben, gesehen und verkauft zu werden, liesse sich ein solches Niveau nicht mehr verteidigen. Durch die Beteiligung der gesamten Basler Künstlerschaft ist die Weihnachtsausstellung aber jeweils mehr als eine Verkaufsausstellung: ein jährlicher Querschnitt durch die lokale Kunstsituation.

Trotzdem wir bisher von den weltgeschichtlichen Erschütterungen verschont geblieben sind, zeigt der Mangel an wirklicher künstlerischer Produktivität, wie stark wir an der europäischen Krisis teilhaben. Man ist heute schnell bereit, alle Kunst der Jahrhundertwende zum vornherein als etwas Überwundenes, Verächtliches abzutun — die Offenheit des Auges fehlt ihr gegenüber ebenso, wie gegenüber dem gegenwärtigen Erlebnis. Sonst sähe man, dass dies die letzte Epoche war, die einen so starken Eigeninhalt hatte, dass sie sich originell aussprechen konnte. Beim Gedanken an die Jahrhundertwende wird einem auch immer wieder bewusst, dass gerade eine Zeit mit lebendigem Eigeninhalt zugleich eine Zeit lebendig konservativer Haltung ist, das heisst, dass sie das vergangene Bildungsgut in ihrer Erlebnisart gegenwärtig hat und es dabei nicht als Last, sondern im Gegenteil als Bereicherung empfindet. Aus dem Mangel erlebnismässiger Ursprünglichkeit haben wir umgekehrt heute den Kontakt mit der Überlieferung als einem lebendig Gegenwärtigen verloren, wir überbrücken den

Einbruch der Geschichtslosigkeit durch ein mittelbar gewordenes Gefühl der Ehrfurcht vor museal gewordenen Dingen. Genau so wie heute für die allermeisten Menschen Schiller und Goethe, Mozart und Michelangelo auf einem ehrfürchtig bestaunten Podest stehen, aber versteinert, als Kristallisationen aus den Wesensgehalten des täglichen Lebens ausgeschieden, so fehlt heute fast allen künstlerischen Hervorbringungen die Ursprünglichkeit des Erlebnisses, des Sehens.

Es mag den Anschein haben, dass die Weihnachtsausstellung der Basler Künstler mit solchen Überlegungen zu schwer belastet wird, da sie gar nicht den Anspruch darauf erhebt, kritischen Maßstäben dieser Art standzuhalten. Indessen wird gerade eine Ausstellung, die ihren Beschauer so unbewegt entlässt wie diese, um so dringender nach dem Woher und Wohin der heutigen Malerei fragen lassen, je weniger sie selbst mit dieser Frage beschäftigt erscheint; darüber hinaus sind dies Überlegungen, wie sie auch durch die Luzerner «Nationale» angeregt wurden und wie sie sich heute in allen Gemeinschafts- und Gruppenausstellungen aufdrängen.

Die Dezemberausstellung der Basler Künstler war nur ein weiteres Beispiel für die oben charakterisierte Situation. Es fehlt, namentlich in den jungen Reihen, am ursprünglich gesehenen, neuen, eigenen Erlebnis, aus dem sich die ewigen Themen menschlicher Darstellung, der Landschaft, des Stilllebens usw., mit neuem Gehalt füllen könnten; das Wiederholen von Vorbildern herrscht vor, das Sehen in der Manier eines schon Vorhandenen. Am stärksten wirkten auch diesmal die Senioren, die sich am Jahrhundertbeginn ihr Rüstzeug und ein bestimmendes Weltbild erworben haben und bis heute von dieser festen Grundlage ausgehen. Die mittlere Generation, jene Künstler umfassend, deren entscheidende Entwicklungszeit in die Bodenlosigkeit der zwanziger Jahre gefallen

war, liess zwei Formen eines sublimen Materialismus erkennen, dem eine geistige Durchdringung der malerischen Formprobleme meist nur dem Anschein nach gelungen ist. Auf der einen Seite stehen die Abstrakten und Surrealisten, auf der andern die Nachimpressionisten — und beide gestalten nicht aus dem sprengenden inneren Erlebnis heraus, sondern notieren farbliche Reize. Soweit nicht auch die Jüngeren diesen farblichen Reizen verpflichtet sind, beunruhigt an ihrer Freude am materiell Handwerklichen, am Umgehen mit der Farbe als klebrig feuchter, glänzender Substanz das Irisieren in verschiedenen Ausdrucksarten, das leichte Hineinschlüpfen in die Haut eines andern.

In allen Malarten spiegeln sich vielmehr die internen Fachfragen des Metiers, als die Aktualität einer allgemein gültigen Sache. An einen Beschauer wird kaum noch gedacht. Für wen wird noch gemalt, wenn der kunstverständige Laie auf dem Scheiterhaufen der Verachtung verbrannt wird? Es kann kein gesunder, geschweige denn fruchtbarer Zustand sein, dass auch für diese Ausstellung wieder eine Jury von sieben Künstlern und *einem* Laien, eine Hängekommission von vier Künstlern und keinem Laien zusammengestellt wurde! Und zugleich beklagt sich die Kunst über ihre Isolation, über die Interesselosigkeit des Publikums und dass sie immer mehr auf die (auf allen Gebieten einblendenden) Stützungsaktionen des Staates angewiesen sei!

Entscheidende Mitschuld trifft allerdings auch die Kunstkritik der letzten zwei Jahrzehnte! Sie verwischte (und verwischt!) die Maßstäbe, sie erzog zur ästhetischen Spielerei, zur farblichen Delikatesse als Selbstzweck. Die eigentliche Aufgabe und Verantwortung des Kritikers, die Vermittlung zwischen der Kunst und dem Laien, ist verlorengegangen. Es ist dies ihre Richtungslosigkeit, und die probate Form, den geistigen

Unbequemlichkeiten einer unmissverständlichen, sachlich begründeten Darlegung positiver oder negativer Stellungnahme auszuweichen. Heute ist es so weit, dass kaum noch eine Diskussion in Ehren zustande kommen kann. Auch darin war uns die Jahrhundertwende hundertfach überlegen. Die Malerei ist heute nicht mehr in der Lage, den Menschen heisse Köpfe zu machen. Mit vereinten Kräften macht man die Kunst zu etwas Unaktuell-Gleichgültigem, das in den Lüften schwebt. Mit vereinten Kräften muss versucht werden, die Einsicht wiederzugewinnen, dass Kunst das direkte Leben etwas angehen, dass sie es bereichernd ändern kann.

Das Schönste der Ausstellung waren die zum Gedächtnis des im letzten Jahr verstorbenen Wilhelm de Goumois gezeigten Meerbilder dieses Malers (1865—1941). De Goumois wuchs in Basel auf, war Schüler Fritz Schiders und siedelte als achtzehnjähriger junger Mensch nach Paris über, wo er sich im Louvre in die alten Meister vertiefte. Seit dem Ende der achtziger Jahre hatte er sich mit immer grösserer Ausschliesslichkeit der Marinemalerei zugewendet; die Darstellung des Meeres sollte ihn sein ganzes Leben in Atem halten. Den grössten Teil des Jahres verbrachte er an den Küsten Frankreichs, um den übrigen — seit 1892 nach Basel zurückgekehrt — in der Stille zu arbeiten. Der Nachlass dieses zurückhaltenden, noblen und feingebildeten Mannes zeigte, wie intensiv diese Arbeit war, ein Bruchteil aus der Fülle der gestapelten Skizzen und einige grosse Formate. Vor allem die Skizzen gaben Zeugnis vom schauenden und von ihrem Gegenstand berücksichtigten Auge dieses Malers. In den vielerlei von andächtigem Erlebnis getränkten Stimmungen sprach sich die klare Gehaltenheit eines Hingebenden aus, der nie damit zu Ende kam, in der Darstellung des Meeres das Lob der ganzen Schöpfung zu singen.

G. Oeri

Berner Kunsthalle: W. K. Wiemken und R. Seewald

Die bernische Kunsthalle gibt in ihrer Februar/März-Ausstellung einen Überblick über das Lebenswerk des jung verstorbenen Basler Malers Walter Kurt Wiemken (1907—1940), verbunden mit einer Ausstellung von Werken Richard Seewalds, die aus seinen letzten zehn Schaffensjahren in Ronco bei Ascona stammen. Angegliedert sind kleinere Kollektionen von Gemälden und Plastiken jüngerer Künstler, meist zürcherischer Herkunft. Ihre Namen sind Werner Hartmann, Willy Guggenheim, Max Truninger und Louis Conne.

Walter Kurt Wiemken, für dessen grösste und reifste Werke die Kunsthalle den Mittelsaal zur Verfügung stellte, ist durch die kürzlich im Holbein-Verlag, Basel, erschienene ausgezeichnete Biographie von Dr. Georg Schmidt einem weiteren Kreis bekannt gemacht worden. Er ist Ende der Zwanzigerjahre mit der jungen Basler Generation der Abt, Bodmer und Birrer aufgetreten und hat hernach in Aufhalten in Paris, Collioure, Spanien, der Bretagne und neuerdings Collioure und im Tessin sein persönliches malerisches Profil und zugleich seine eigene Lebenslinie gewonnen, die sich mehr und mehr ins Tragische wandte und zuletzt jäh abbrach.

Im Werk der ersten Schaffensjahre Wiemkens erkennt man eine Neigung zur Loslösung von Dunkelheit und Traum, die vorher während des ersten Pariser Aufenthaltes die Palette beherrschte. Auf ein Nachtbild folgen Landschaften in sehr saftigem, sprossendem Grün, Olivenhaine und blühende Bäume. Wiemken trägt hier breit, voll und lebendig auf; die Wirklichkeitsfreude scheint überhandnehmen zu wollen. — Ein Erlebnis in Villeneuve-St-Georges bei Paris, das dem Maler die Vergänglichkeit des Menschlichen und zugleich die unbekümmert primitive Vitalität des Daseins vor Augen führte, brachte

eine Wendung in sein Weltgefühl und Schaffen. «Querschnitt durch ein Haus» heisst das Bild, das den Auftakt dazu bildet: es ist vom Haus die Fassade und zugleich vom Leben die Maske weggenommen; man sieht in die Stockwerke der Behausung — die Räume der Seele — und erkennt in figurenreichen Szenen eine Art Panoptikum, in dem geistige und materielle Realitäten gegensätzlicher Art sich überschneiden und durchkreuzen. «Die auf den Tod warten», «Erschiessung», «Frau im Sarg», «Das Rätsel der Sphinx», «Am Rande des Abgrundes», so lauten die Bildtitel. Den Grundklang bildet die Darstellung inneren Grauens, abgewandelt in verschiedenartigen Angst- und Qualvorstellungen. Der malerisch volle und weltbejahende Stil der ersten Zeit hat einer Malerei des Gedankens Platz machen müssen. Dabei wird aus dem Nebeneinander der Szenen, wie jener «Querschnitt durch ein Haus» sie zeigte, nun ein subtileres und kapriziöseres Gefüge von abstrakten Linien und symbolhaften Figuren und Zeichen. Den Schluss von Wiemkens kurzer Künstlerlaufbahn bilden indessen einige Gemälde, die sich zu starkem Farberlebnis und zur Anschauung der Natur zurückfinden, wie besonders das letzte vollendete Bild «Die Nacht», das von tiefer, fast mystischer Hingabe an die Pflanzenwelt und das kosmische Walten spricht.

Neben dieser problematischen und ringenden Erscheinung prägt sich die Formenfestigkeit und das klare, die Vereinfachung suchende Naturgefühl Richard Seewalds doppelt stark ein. Den Grossteil seiner Produktion macht die Landschaft aus, und darin dominiert das Bild aus Aegina und das vom Lago Maggiore; beide gestalten den ruhenden, klaren Seespiegel und Uferhügelketten mit lapidarer Gelassenheit, in einem Schnitt, der sich auf wuchtige Grundlinien konzentriert.