

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 28 (1941)  
**Heft:** 11

**Artikel:** W.K. Wiemken und Paul Klee  
**Autor:** Oeri, G.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-86887>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 29.03.2025

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

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 hierfür 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 35, 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 Gedächtnis-ausstellung des Basler Kunstvereins einen eindrück-

lichen 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-

den Gedächtnisausstellung für Paul Klee nicht, ohne deshalb das Verschiedene zu übersehen. Zwei verschiedene Medien, künstlerisch und soziologisch verschieden, werden ergriffen von derselben Bewegung, vom Expressionismus. Beginn und Ziel waren anders, der Weg und die Disposition zur expressiven Aussage erstaunlich ähnlich. Klee war ungleich strahlungskräftiger und zusammenfassender, auch überlegener und als Kulturträger stärker genährt aus dem Bildungsgut des Bürgertums, das er gerade deshalb mit ironischem Lächeln geistig ad absurdum führte; er glaubte nicht mehr daran; er fühlte ihm gegenüber keine Verpflichtung mehr, und er hatte leider sogar insoweit recht, als das Bürgertum selbst ihn zu und in diesem Indifferentismus erzogen hatte. Klee war ein gebildeter Mann, eine Persönlichkeit von Format. Wiemken war das nicht. Seine kulturellen Kenntnisse waren beschränkt, seine Ansichten sicher oft mittelmässig. Er wusste bei weitem nicht alles, was seine Bilder wiedergeben. Es wäre irrig, zu glauben, Wiemken hätte zum Beispiel die heutige Katastrophe kommen sehen, wie es seine von Kriegsvisionen erfüllten Bilder von 1937 zu zeigen scheinen. Wiemken hätte nur sagen können, wie sehr er unter den krankhaften Verhältnissen leide. Er sah und wusste nichts voraus, er war nur ein Medium, Seismograph für kommende Erschütterungen. Es malte sich aus ihm heraus. Erst im Augenblick, als er starb, wusste er, was aktive, persönlich erarbeitete geistige Durchdringung des Erlebnisses ist. Er hatte sie sich mühsam gewonnen; seit 1934/35 zeigen sich die ersten Anzeichen. Vorher war er nichts als Spiegel. Und deshalb ist richtig, was einer seiner Malerkollegen an der Eröffnung der Ausstellung sagte: «Zum Schluss ist er ein wirklicher Maler geworden.» Er meinte damit, hier gibt der eigene Geist Zeugnis von seiner schöpferisch neuschaffenden Arbeit, hier ist er nicht mehr nur Spiegel fremden Bildes, Spiegel der Zeit.

Auch Klee war ein Medium. Aber er bediente sich seiner medialen Fähigkeiten mit souveräner Willkür. Er verfügte über die stets wirksame Abwehr: seine Ironie. Darum erschlug ihn der Blitz nicht. Er schaltete und waltete mit seiner Gabe wie ein grosser Herr mit seinen Gütern und ausschliesslich zu seinem eigenen Plaisir. Klee hatte letzten Endes kein Verantwortungsgefühl.

Darin war ihm Wiemken überlegen. Was ihm zum Format eines Klee fehlt, ersetzte er durch einen Ernst, der jenem verloren gegangen war. Für Wiemken gab es absolute Werte im Guten und im Bösen, die bestimmte Stellungnahme von ihm forderten und die ihn zum Ankläger und Brandmarker eben der bürgerlichen Indifferenz machten, die Klee repräsentierte. Wenn man sich auch von manchen Gestaltungen eines nicht bis zu Ende gedachten sozialen Ressentiments bei

Wiemken unangenehm berührt fühlen mag, so ergibt sich aus seinem Werk, dass er letztlich nicht das Bürgertum, sondern sein dem Verfall zueilendes *laissez aller* kritisierte. Und indem er dieses Bürgertum in einer Weise anzweifelte, zu der Klee schon nicht mehr Anlass genug fand, arbeitete er sich durch zur Bestätigung einer neuerworbenen Gestaltenwelt, von der er Abschied nehmen konnte, als sie erschaffen war.

Langsam schält sich der prinzipielle Unterschied bei den beiden heraus, um dessetwillen uns der etwas langwierige Vergleich der Mühe wert erschien. Für Klee war das Malen primär eine ästhetisch-formale, für Wiemken eine ethisch-weltanschauliche Frage.

Klees künstlerisches Aussagebedürfnis hatte keine Ruhe, bis er nicht aus seinen eigenen Eingeweiden und unter erheblichem eigenem Blutverlust den Formwandel geboren und geschaffen hatte, der den Impressionismus in Expressionismus überführte. Das war seine persönliche geistige Leistung und die Leistung seiner um 1880 geborenen Generation, die infolgedessen nicht nur subjektiv, sondern auch objektiv von weittragender Wirkung war. Klees Durchstossen zur Darstellung der irrationalen Wirklichkeit war für ihn die erlösende Eröffnung neuer ästhetisch virtuoser Möglichkeiten für einen von der diesseitigen Ordnung im allgemeinen und der menschlich-gesellschaftlichen im besondern von allem Anfang an Desillusionierten. Seine metaphysische Erfahrung verzichtete mit Noblesse darauf, sich im Irdischen zu manifestieren, er behielt sie für sich in der Abstraktion seiner Privatwelt.

Wiemken — dreissig Jahre jünger als Klee — führte einen anderen Kampf. Man möchte ihn dem reinen Toren vergleichen, der in Erwartung einer schönen, guten und gerechten Welt auszieht und auf schwerste erschüttert wird, als er sie böse, habsüchtig und erbarmungslos erkennen muss. Die Bilder des Zwanzigjährigen blicken in Landschaften und Gärten mit der reinen, dichterischen Begeisterung des Jünglings, unerschüttert und ohne Arg, erfüllt von der hingebenden Bereitschaft für die Herrlichkeit der Welt und ihre unendlichen Räume. Während Klee von Anfang an wusste, was es mit seiner Fähigkeit der Spaltung für eine Bewandnis habe und sie dementsprechend bewusst nutzte, dirigierte und kultivierte, erkannte Wiemken diese ihm gegebene Fähigkeit nicht als solche und als etwas Besonderes. Erstaunt folgte er, wenn es ihn von ihm selber wegtrug. Er überließ sich dem Erlebnis und gewöhnte sich an seine Wiederholung mit der ruhigen Gewissheit, dass er zu sich zurückkehren werde. Wie Klee malte er nächtliche Ueberschauen aus einem über der Erde schwebenden Allgegenwärtigkeitsgefühl, aber unbewusst staunend, fast möchte ich sagen anbetend; nicht wissend und neugierig-analytisch wie Klee. Klee flog mit Vorsatz aus, aktiv, Erlebnis heischend; Wiemken nahm

«es» mit und er liess sich führen, hingenommen, be-  
rauscht.

Es war zwangsläufig, dass sich das schauende Auge  
einmal am Wirklichen, d. h. Diesseitigen, an der Bana-  
lität des «so ist das Leben» brechen musste. 1930 war  
das entscheidende Jahr, in dem die Krisis ausbrach. Es  
überraschte ihn mitten in der ästhetischen Freude am  
Malerischen, am farblich Schönen. Dieselbe malerische  
Delikatesse wie in dem «Blumenstrauss» von eigenem  
Zauber klingt noch nach in den gegen gräuliches Weiss  
abgesetzten Rots des blutigen «Ziegenkopfes». Etwas  
ganz anderes ist aber hier übermächtig hereingebro-  
chene Realität: hier bricht zum erstenmal der Ekel  
aus. Am Ekel vor dem bluttriefend nackten, aus erblin-  
deten Höhlen tränenden Ziegenkopf auf dem Schau-  
fensterteller irgendeiner Metzgerei entzündete sich der  
Ekel vor der Verlogenheit des positivistisch-fortschritt-  
lichen Weltbildes (in dessen Kategorien er noch dachte,  
selbst wenn er es mit dem Munde schon für überwun-  
den erklärt hätte). Der Ziegenkopf wirkte auf ihn mit  
der Suggestivkraft des Symbols für das hingeschlach-  
tete und besudelte Lamm Gottes. Es dauerte jahrelang,  
bis er diese Vision überwand. Immer wieder malte er  
geschlachtete Tierleiber neben dem Kruzifixus in der  
sattbürgerlichen Spiesserwohnung. («Viandes», «Ge-  
gensätze» I, II, III.)

Seit dem Ziegenkopf verlor er deshalb auch die Un-  
befangenheit der rein ästhetischen Freude am farblich-  
en Reiz. Das «Schöne» wurde ihm verdächtig und  
keine genügende Legitimation für des Künstlers Exi-  
stenzrecht. Seine soziale Verpflichtung wurde ihm be-  
wusst. Die Aussage wurde ihm wichtiger als künstle-  
rische Qualität. Einer Wertung unter dem Gesichts-  
punkt des künstlerischen Qualitätsbegriffs halten die  
Arbeiten dieser Zeit nicht stand. Sie sind Spiegel der  
Zeit durch das Dargestellte, aber nicht als Kunstwerk  
beständig. Farbe, Form und Zeichnung verwilderten  
unter dem Eindruck des Hässlichen, Schlechten und  
Trostlosen. Hinter allem stand drohend das Nihil, das  
Nichts des Kleinbürgers. Die (im Traum erhaschte)  
Ueberschau ging ihm verloren, es blieb ihm nur das  
sinnlose Nebeneinander widersprüchiger Erscheinun-  
gen. (Etwa im «Querschnitt durch ein Haus» sind  
neben- und übereinander geordnet der Schlächter, das  
Freudenhaus, Leichenschau, Weihnacht, Hochzeit,  
und auf dem Dach sitzt der Teufel.) Seine Fähigkeit  
der Wahrnehmung räumlich auseinanderliegender  
Gleichzeitigkeiten wurde ihm zur Qual, steigerte seine  
Auflehnung zur Anklage gegen die Gleichgültigen

und Blinden, gegen die Drahtzieher und oberflächlich  
robusten Opportunisten in der herrschenden Schicht  
des Bürgertums. Nur langsam entwand er sich den Nie-  
derungen der schwülen Details.

Es waren die Trümmer, aus denen er sich mit der  
Beharrlichkeit und Umweglosigkeit, die seinen Weg  
für den Besucher der Ausstellung jedesmal erschüt-  
tern machten, das neue Gebäude aufrichtete. Das  
Auge Gottes begann auf seine rätselhafte Erde zu  
blicken, in der die heilen Gärten und ihre schützen-  
den Engel von den verantwortungslosen Machthabern  
weit nach dem Horizont hinaus gedrängt sind, wo eine  
blasse Sonne scheint. Allmählich wird die Landschaft  
wieder mächtig, noch einmal zerrissen vom Aufschrei  
der Not des spanischen Bürgerkriegs («Frieden und  
Krieg») 1937, schliesslich aber begriffen und erwor-  
ben als nach hohen Ordnungen gefügte Schöpfung.  
Auch über dem fahrenden Komödianten im Wagen  
ohne Herkunft und Ziel rötet sich der ferne Himmel  
wie eine Verheissung über dem welttheaterartigen, an  
eine Arena erinnernden Bau des Zirkus im Grünen.  
(Entwurf zum Wandbild im Gottfried-Keller-Schul-  
haus 1936.) Die ergreifend in die schützende Eiform  
komponierte Familie wird dem Zugriff des Todes ent-  
zogen und in den noch abweisenden und fremden Wald  
gestellt. («Waldweg mit Figuren» 1934.) Zögernd kei-  
men die Pflanzen in der Komposition des «Gewächs-  
hauses» 1938. Bis schliesslich das erkenntliche Land-  
schaftsbild der Umgebung mit dem blühenden und sat-  
ten Grün von ehemals ein ganzes Bild ausfüllt. («Blick  
von der Batterie» 1940.) Nicht mehr nur als staunen-  
der Reflex empfangenen Eindrucks ergossen, sondern  
als bewusster Bau dem Zweifel an der Gestalt abge-  
wonnen und zu erfahrener Form geführt.

Sein persönlicher Pessimismus und seine persönliche  
Vereinsamung (sein Selbstbild von 1939 zeigt ihn  
als Fröstelnden in winterlicher Oede mit verschneitem  
Hutrand) wurden dadurch nicht geringer. Wohl  
aber wuchs er innerlich dadurch zusammen. Traum  
und Wirklichkeit verbanden sich allmählich zu einer  
Anschauung, die künstlerisch zur Festigung und zur  
Bejahung der diesseitigen Erscheinung führte, der die  
Fähigkeit zugewachsen war, die jenseitige Erschei-  
nung in sich aufzunehmen. Sein letztes Bild, «Die  
Nacht» 1940, strömt über von der Harmonie zwischen  
jenseitiger Ueberschau und diesseitiger Anschauung.  
Traum und Wirklichkeit sind erlösende menschliche  
und künstlerische Einheit geworden.

G. Oeri

## 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 Landschaftchen 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 wesentlich 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-