

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 5

Artikel: Die "Graumaler" : eine Gruppe der jüngsten Basler Künstlergeneration
Autor: Netter, Maria
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-27004>

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

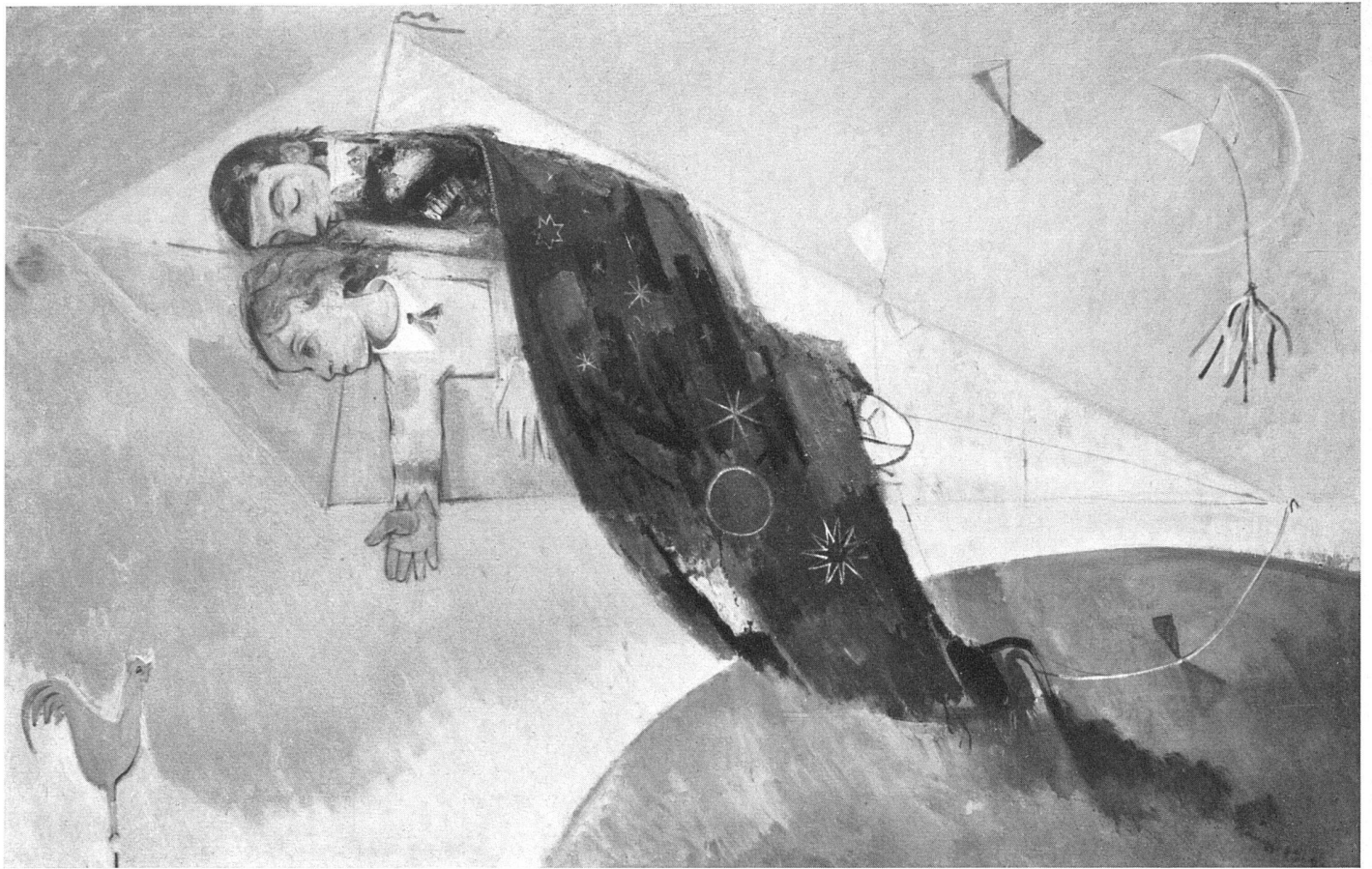
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 18.03.2025

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



Max Kämpf, *Traumflug*, 1943/44 201:299 cm Staatlicher Kunstredit Basel

DIE « GRAUMALER »

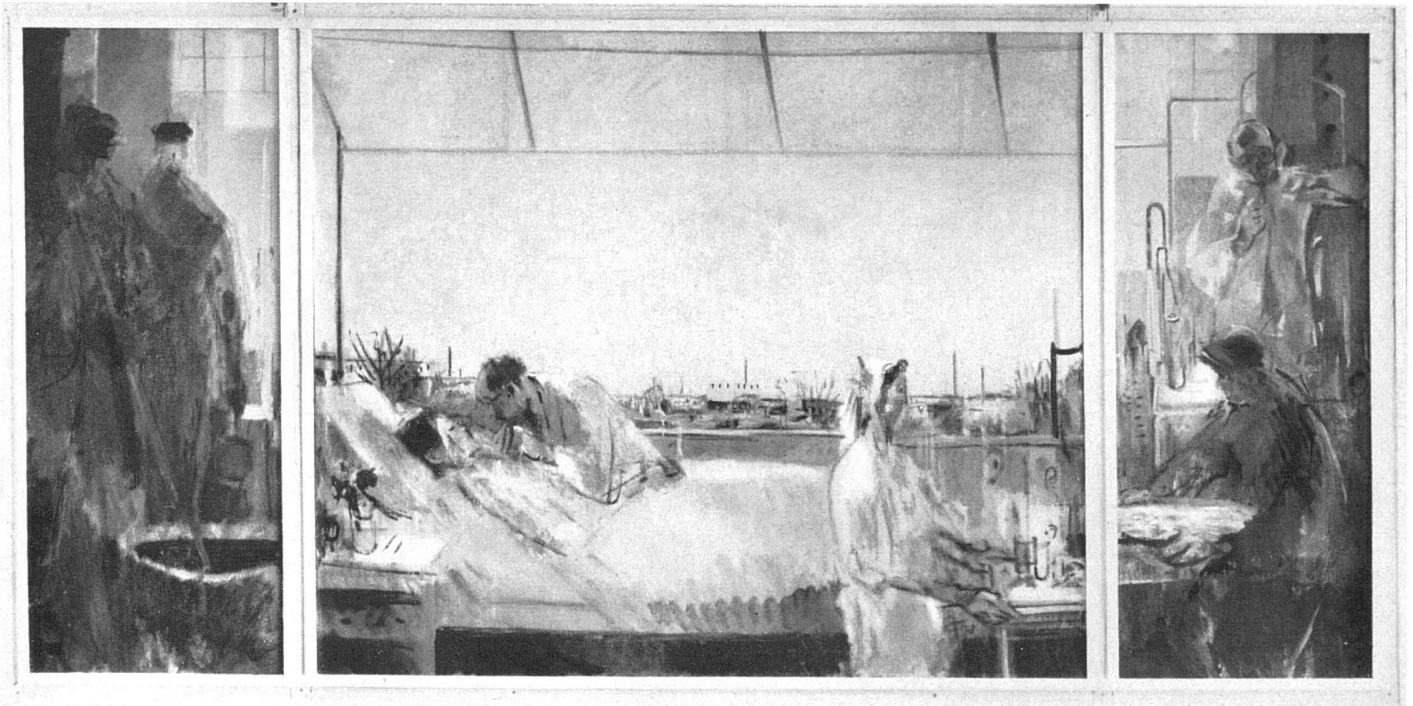
Eine Gruppe der jüngsten Basler Künstlergeneration

Von Maria Netter

Seitdem man sich um die Jahrhundertwende in Basel so ungewöhnlich lang und ausgiebig der Bewunderung und Nachfolge des großen Arnold Böcklin erfreut und damit unversehens den Anschluß an die moderne Malerei verpaßt hatte, mußte für Basel jeder wesentliche neue Impuls der europäischen Kunst von einer Schicksalsgemeinschaft junger Künstler erobert werden. Ein Grund für diese Tatsache, daß die Aufgaben und Forderungen jeder Generation im wesentlichen von Künstlergruppen und nicht von einzelnen Künstlern vertreten wurden und daß sie sich auch dann meist erst mit einiger Verspätung hinter der europäischen Entwicklung durchzusetzen vermochten, mag darin gesehen werden, daß man sich in Basel zwar allen neuen und fortschrittlichen künstlerischen Erscheinungen gegenüber sehr aufgeschlossen zeigte, daß man ihnen aber erst dann Raum und Wirkungsmöglichkeit zubilligte, wenn ihre Bewährung erwiesen war. Dem offensichtlichen Nachteil dieser Haltung – man ließ auch die bedeutendsten Ausstellungen,

mit denen man so gerne von der Moderne des Auslandes in Basel Kenntnis nimmt, meist wieder von dannen ziehen, ohne ihr durch Erwerbung des einen oder anderen Werkes dauernde Wirkung in der Stadt zu sichern – steht ein offensichtlicher Vorteil gegenüber: Jede künstlerische Auseinandersetzung wird in der Spannung innerer Notwendigkeit geführt, sodaß das öffentliche Kunstleben der Stadt bisher von jeder snobistischen Schaumschlägerei bewahrt geblieben ist.

Die ersten, die in Basel die entscheidende Bresche für eine moderne Kunst schlugen, waren die um 1880 geborenen Maler Lüscher, Donzé, Dick und Roos, die zwischen 1905 und dem Ausbruch des ersten Weltkrieges dem immer unwirklicher werdenden Naturalismus der Idealwelt Böcklins gegenüber der Wirklichkeit des einfachen bürgerlichen Lebens zu ihrem Recht verhalfen. Dazu brachten sie der Basler Malerei den Anschluß an den Courbetschen dunkeltonigen Pleinairis-



Max Kämpf *Triptychon*, 1946 158 : 332 cm F. Hoffmann-La Roche & Co. AG., Basel

mus, während die gleichaltrigen Basler P. B. Barth und Heinrich Müller den Anschluß an Cézanne, Gauguin und die Fauves vollzogen. Unterstützt wurden sie seit 1909 durch die ungemein lebendige Ausstellungstätigkeit Wilhelm Barths an der Kunsthalle.

Erst 1918 und erst von der folgenden, um 1890 geborenen Generation, die sich unter der Führung von Fritz Baumann zu der Gruppe «*Das Neue Leben*» zusammengeschlossen hatte, ist die frühe expressionistische und abstrakte Kunst in Basel bekannt gemacht worden – allerdings zunächst noch ohne nachhaltige Wirkung. Erst die von Alexander Zschokke 1921 nach Basel gebrachte Deutsche Expressionisten-Ausstellung, die große Munch-Ausstellung von 1922 und die von Pellegrini veranlaßte Kirchner-Ausstellung von 1923 lösten bei der Generation von 1890 einen starken künstlerischen Impuls aus: Hermann Scherer (1893-1927), Albert Müller (1897-1926), Werner Neuhaus (1897-1934), Otto Staiger (geb. 1894) und Paul Camenisch (geb. 1893) fanden sich 1925-1930 zu der Gruppe «*Rot-Blau*» zusammen und verhalfen dem Expressionismus in Basel zum Durchbruch.

Schon acht Jahr später jedoch manifestierten sich die Wünsche und Aufgaben der nächsten – um 1905 geborenen – Generation, der Basler Surrealisten und Abstrakten, mit der Gründung der «*Gruppe 33*».

Und nun sind – neben dieser Gruppe – seit 1938-39 einige nach 1911 geborene Maler durch starke künstle-

rische Begabung und durch das Gemeinsame ähnlichen Wollens und ähnlichen Schaffens als besondere Gruppe unter den übrigen Malern erkennbar geworden, die man als «*Graumaler*» bezeichnet. So wenig ihrem Auftreten eine besondere Gründung oder gar eine Abspaltung von bestehenden Künstlervereinigungen vorausging, so wenig bildet ein fest umrissenes Programm das äußere Band ihrer Gemeinschaft. Auch ihr Name hat ja zunächst wenig Programmatisches an sich. Er klingt wie eine Schöpfung des Volksmundes und könnte – nur optisch verstanden – wohl die meisten der dunkeltonigen Maler umfassen, wenn sich in ihm nicht doch ein geheimer, dem «*Grau*» bereits stimmungsmäßig anhaftender Widerspruch gegen alle heiter sorglose Farbigkeit vernehmen ließe. Mit diesem Widerspruch tritt in der Tat die jüngste Generation der Basler Maler auf den Plan.

Es mag Zufall sein, daß gerade in den Jahren nach 1911, als die ältere dunkeltonige Malergruppe um Lüscher im ersten kraftvollen Ansturm ihre Aufgabe in Basel erfüllt hatte, die Generation der heutigen Graumaler geboren wurde: 1912 *Max Kämpf* und *Karl Glatt* in Basel, 1913 *Gustav Stettler* in Oberdiesbach im Kanton Bern und 1914 *Joos Hutter* in Samaden. Ihre frühe Kindheit fiel also in die Zeit des ersten Weltkrieges, und in den von einer Fülle zukunftsfreudiger Impulse bewegten Nachkriegsjahren wuchsen sie heran. In dem Augenblick aber, da sie um 1930 zum bewußten Erleben und Teilnehmen an ihrer Zeit kommen, mehren sich, als Vorboten des zweiten Weltkrieges, die Zeichen der

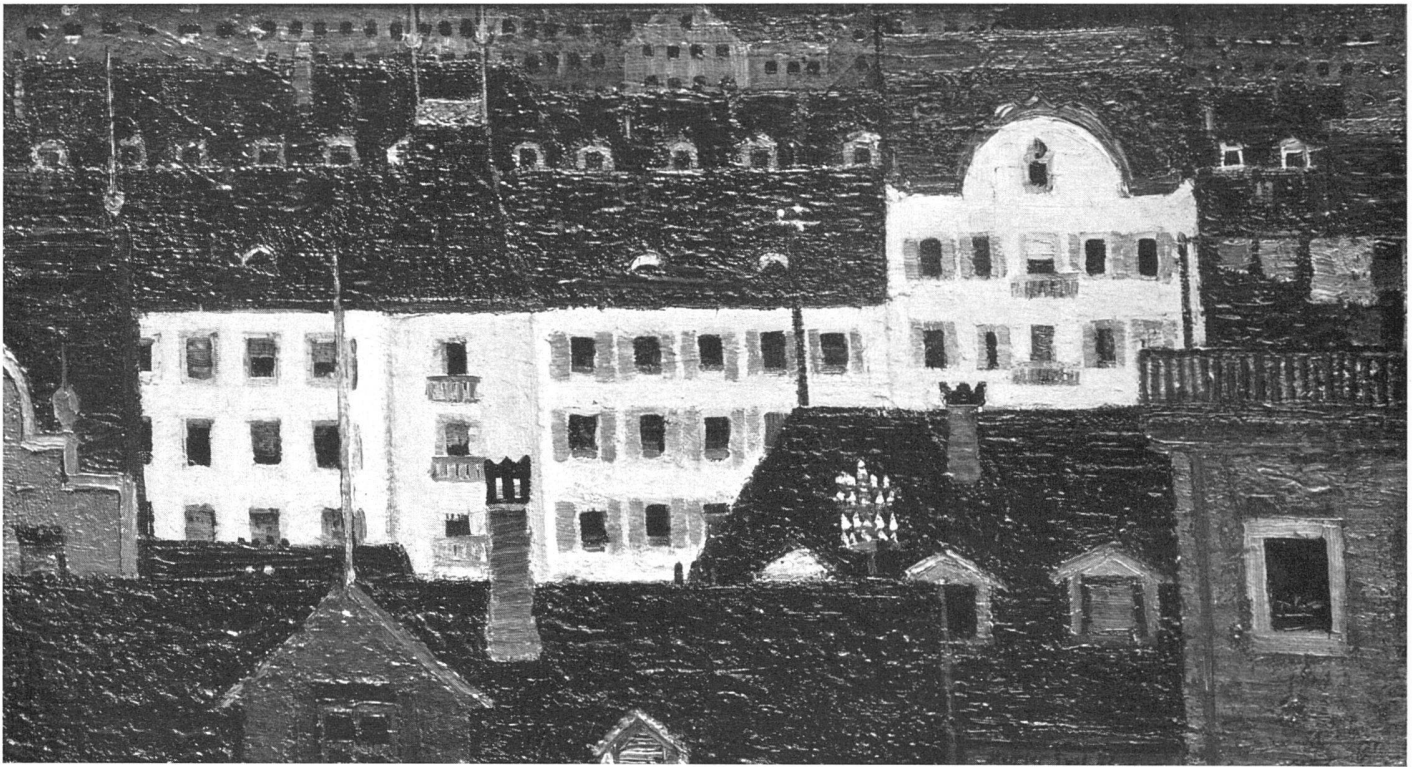


Karl Glatt Mutter und Kind, 1945 82 : 96,5 cm Staatlicher Kunstkredit Basel

allgemeinen Krise. Übergangslos, ohne je eine einigermaßen ruhige Friedenszeit erlebt zu haben, wachsen sie aus der Unruhe der Nachkriegszeit in die Beunruhigung einer neuen Vorkriegszeit hinein – begegnen sie einer Welt, in der allein schon die Arbeitslosigkeit genügen würde, ihnen zu bedeuten, daß man ihrer gar nicht zu bedürfen scheint. Zudem sieht es so aus, als ob alle Probleme – zumindest theoretisch – bereits gelöst seien, und daß selbst auf künstlerischem Gebiet dieser Generation nicht die Aufgabe harre, etwas für Basel zu erobern oder nachzuholen.

So mußte für diese Maler, die noch dazu überwiegend aus den damals schon ungesicherten Handwerkerkreisen kommen, die Problematik der Ausweglosigkeit zum

Weg werden. Der tägliche Kampf um die eigene geistige und materielle Existenz, für die sich in dieser Situation kein tragfähiger Boden finden wollte, läßt vor allem anderen das Interesse am Menschen in den Vordergrund treten. So ist die unfarbig graue Reaktion dieser jungen Maler auf die melodische Farbigkeit und auf die sichere rhythmische Formkraft der ungegenständlichen Kunst auch hier nicht die Folge eines geheimnisvollen, automatisch sich vollziehenden Entwicklungsgesetzes der bildenden Kunst, sondern die Folge der besonderen Situation ihrer Generation. Diese Generation muß zunächst die eigene Lebenssituation in ihrer grauen Alltäglichkeit und in ihrer vollen Realität formulieren, bevor sie all den geistigen Lösungsversuchen, aber auch bevor sie all den formalen Möglichkeiten der Kunst, die



Gustav Stettler *Die Stadt*, 1942 55 : 100,5 cm Öffentliche Kunstsammlung Basel

ihnen vor ihrer Zeit in fast verwirrender Vielfalt angeboten werden, entscheidend gegenübertreten kann.

So setzten diese Maler nicht an dem Punkt der Entwicklung ein, bis zu dem die vorausgehende Generation gekommen ist. Sie überbieten diese auch nicht mit einer völlig neuen, vielleicht gegenwartsnäheren künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit, wie es die Lüscher-Generation Böcklin gegenüber, die «Rot-Blau»-Maler den Pleinairisten gegenüber und die «33er» den Expressionisten gegenüber tun konnten. Sie kehren vielmehr zurück zu einem gedämpften Expressionismus, d. h. zu einem schon längst nicht mehr avantgardistischen, sondern bereits zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel, um mit ihm nun das Neue und Einmalige ihrer Generation zu formulieren. Als Vermittler wirkt Coghuf, der, 1905 geboren, zwar zu der Generation der Basler Surrealisten und Abstrakten gehört, aber deren Weg auf der Seite gelassen hat und aus der farbentrunknen Naturbegeisterung des Rot-Blau-Expressionismus auf den nüchternen, farblosen Boden der Stadt mit ihrer ernstesten Problematik zurückgekehrt ist (bis auch er sich nach 1938 aufs neue dem Hymnus der Farbe und dem Geborgensein in der Natur verschreibt). Mit seinem großen Wandbild der «Heimkehrenden Arbeiter» (in der Basler Hauptpost, 1931/34) trifft er genau auf die Frage nach der Existenzform des Menschen, vor die sich die nachfolgende Generation so dringend gestellt sieht. Und unter den Baslern werden Max Kämpf und Karl Glatt davon am stärksten berührt.

Max Kämpf setzt sich zunächst nicht mit einer außerhalb seiner selbst liegenden, etwa «sozialen» Fragestellung auseinander. Die Erlebnisse seiner Knabenzeit beschäftigen ihn. Sie müssen nun zuerst aus der Bedrängung von Erinnerungsbildern erlöst und künstlerisch realisiert werden. Aus den zerfetzten, oft konturlosen Farbflächen seiner Bilder tauchen schwächliche, stille Bubengestalten auf, die in ihrem unsicheren, scheuen Beieinanderstehen zum Bilde des in der Industriestadt heranwachsenden jungen Menschen schlechthin geworden sind. Vorher, 1938, brach wohl auch einmal eine Reihe «Stürmender Masken» aus dem Dunkel eines seiner Bilder hervor – das Erlebnis des vollständigen, berausenden Losgelassenseins während der Fasnacht. Aber dann beschäftigen ihn von 1939-1943 fast ausschließlich die nachklingenden Bildvorstellungen der Knabenzeit. Die Ausschreibungen des Staatl. Kunstkreites für Wandbilder am Waisenhaus und im Hof des Humanistischen Gymnasiums stellen auch ihm von außen konkrete Aufgaben, die zunächst 1943/44 zu dem außerordentlich schönen Tafelbild «Traumflug» geführt haben. Schon die Bilderfindung zeigt, wie stark und wie sensibel Kämpfs schöpferische Phantasie ist. In aufsteigend schwebenden Formen gibt er der Tragfähigkeit des Traumgefährts, das die Kinder durch den blauen Himmel über die Stadt führt, bildhaften Ausdruck. Auch beim Gymnasium-Wettbewerb 1945 gehörte Kämpfs Entwurf «Atlantis» mit den in die Wunderwelt des Meeres hinabtauchenden Knaben zu den wesentlichsten Vorschlägen, die gemacht wurden. Aller-



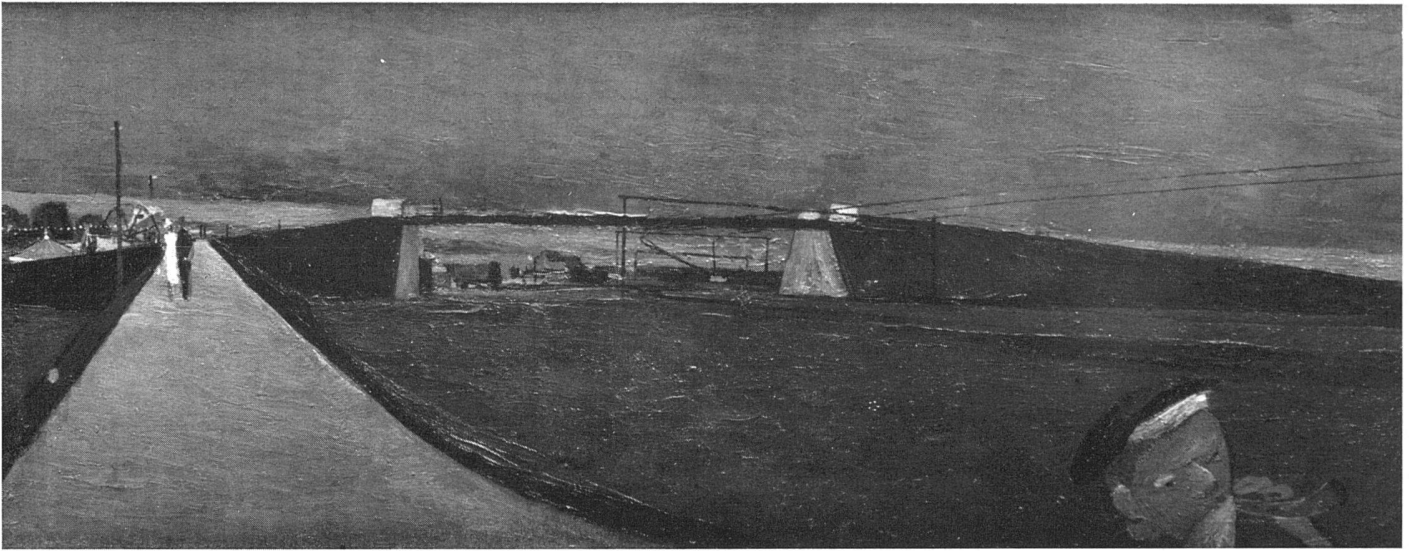
Gustav Stettler *Linker Flügel des Triptychons, 1939/45* 129,5 : 130,5 cm

dings zeigte sich hier auch, daß eine gewisse Nonchalance der handwerklichen Durchformung, die neben Kämpf auch andere junge Künstler ihren Bildentwürfen gegenüber gelegentlich an den Tag legen, zugleich eine schwere Bedrohung der geistigen und formalen Klärung jeder noch so guten Bilderfindung sein muß.

Kämpf erkannte wohl diese Gefahr und begann nun, auf kleinen Ziegelflächen die ihm neue Fresko-Technik

zum gefügigen Instrument zu machen. Dabei kam er vorübergehend stärker zur Farbe und zur dekorativen Verwendung der Linie, die beide jetzt wieder ins dunkeltonig Expressive zurückgeführt sind und so die dauerhafte Grundstimmung der geplanten Freskenfolge einer «Modernen Passion» bilden.

Das Erlebnis der Jugend, das rückblickend immer beides – Leiden und sinnvollen Inhalt, Verlorensein und



Joos Hutter *Übergänge*, 1943 74:187 cm

Geborgenheit – bedeutet hatte, beschäftigte Kämpf bis zum Gymnasiums-Wettbewerb. Dann aber ist er mit seinem 1946 im Auftrag der Arbeiterschaft einer chemischen Fabrik gemalten Triptychon über die Wirklichkeit der individuellen Vergangenheit hinaus zur umfassenden Realität einer großen Lebensgemeinschaft der Gegenwart vorgedrungen. Mit diesem außerordentlich schönen Bild hat Kämpf vielleicht die menschlichste Formulierung, die man überhaupt für die chemisch-pharmakologische Industrie finden kann, gegeben. Denn er hat den Sinn der Arbeit in Fabrikhalle und Laboratorium gezeigt, ohne ihr etwas von ihrer wirklichen Schwere zu nehmen und ohne sie mit falsehem Heroismus zu bekleiden. Das Ziel kann für Kämpf immer nur der Mensch selbst sein. Der Sinn erfüllt sich in der Heilung alles Kranken. So finden passives Leiden und aktives Helfen ihren konzentriertesten Ausdruck in dem farbig ausgeglichenen Grau-Blau des Mittelteils und in der Darstellung eines freien, weiten Raumes.

Karl Glatt, der zweite Basler in der Gruppe der Graumaler, war zuerst Schreiner und kam später erst zur Malerei. Bei ihm äußert sich das Verhältnis zum Menschen sehr viel einfacher und umwegloser als bei Kämpf. Denn für ihn drängt das Vertraute, Gegenwärtige aus der unmittelbaren Umgebung zur Gestaltung. Dazu gehören die Freunde, die Familie, die Kinder und – bei ihm als dem einzigen unter den «Graumalern» – auch die reine Landschaft. Seine Jurabilder und Schrebergärten verleugnen zwar nie die innere Bezogenheit auf den Menschen, aber darüber hinaus wollen sie auch nichts weiter aussagen, als daß sie in aller Schlichtheit «mit dazu» gehören. Glatt steht heute vielleicht Coghuf wieder am nächsten. Nach einer Zeit dunkeltoniger Stillleben, in der auch das schöne Bildnis des Freundes Max Kämpf von 1942 entstanden ist, treten aus dem Grau

jetzt immer stärker größere farbige Akzente hervor. Auf diesem Wege entstand 1945 das schöne, festgefügte Bildnis «Mutter und Kind». In letzter Zeit scheint Glatt vor allem nach einem farbigen Zusammenklingen der Erscheinung des Menschen mit der Atmosphäre seiner nächsten Umgebung zu suchen, wobei die rein malerischen Fragen oft vor den psychologischen in den Vordergrund treten und das Interesse für die Farbe das an der konzentrierten Form übertönt.

Wesentlich schärfer als den beiden in Basel aufgewachsenen Malern stellt sich die Frage nach der Existenz des Menschen in der modernen Stadt für den Berner Stettler und für den Bündner Hutter. Beide kommen erst in späteren Jahren vom Land nach Basel.

Gustav Stettler, nach dem frühen Tod des Vaters bei Bauern aufgewachsen, findet bald nach Abschluß der Lehrzeit als Flachmaler in Basel Arbeit. Es ist das unmittelbare Erlebnis der Stadt, das ihn nach langem Zögern und Zweifeln an den eigenen Fähigkeiten zur Malerei und schließlich als Lehrer an die Basler Gewerbeschule führt. Seiner pastosen, eher zähflüssigen Malweise stehen äußerst sensible Bleistiftzeichnungen und Radierungen gegenüber.

Von 1942 datieren die beiden schlagendsten Formulierungen, die Stettler für sein Stadterlebnis gefunden hat. Einmal das Bild der Stadt selbst mit ihrem Meer von Häuserzeilen, die allen Raum beanspruchen und dem Menschen nicht einmal mehr den Blick auf ein Stück Himmel gönnen. Hinter der Gleichförmigkeit ihrer Fensterreihen scheint jede Individualität, jedes Menschsein ausgelöscht. Das Entsprechende über die hinter diesen Fenstern lebenden Menschen sagt das Bild «Die Zeugen» aus, das aus dem Wettbewerb des Kunstredits für den Trauungssaal des Zivilstandsamtes mit dem



Joos Hutter Vereinte Gegensätze, 1944 201:180 cm Öffentliche Kunstsammlung Basel

1. Preis hervorging. Es ist im Grunde der gleiche Ausschnitt aus der unübersehbaren Menge «Stadt» – aber Stettler hat damit nun wirklich den Menschen erreicht. Er typisiert ihn und zeigt ihn mit den Mitteln einer flächigen, atmosphärelosen Darstellung in der schmerzlichen Spannung der Einsamkeit des Einzelnen zur umgebenden Gemeinschaft. Wenig später, 1943/44, hat Stettler beide Aussagen in den «Stadtmenschen» vereinigt und damit die Spannung des Leidens noch wesentlich gesteigert. Es folgt als nächstes großes Werk das «Triptychon 1939/45», in dessen Seitentafeln vor allem das angstvolle Ausgeliefertsein des Menschen an die wahllos zuschlagende Kriegsfurie ergreifend zum Ausdruck gekommen ist.

Schon mit seinen ersten Bildern hat Stettler für eine wesentliche menschliche Lebenswirklichkeit eine Formulierung gefunden, die in dieser Unbedingtheit bisher nicht ausgesprochen worden war. Jedes seiner Bilder ist erfüllt von einem starken Formwillen, der einem sensiblen Gefühl für den Rhythmus der Fläche und die Ausdrucksfähigkeit der Linie gehorcht. Trotzdem ist heute gerade die schöne Hinwendung zum Menschen bei Stettler bedroht von einer beinahe mystischen Versenkung in das Leid an sich, so daß die Gefahr besteht, daß die aus dem echten Erlebnis geborene Formulierung zur Formel wird.

Joos Hutter, der vierte und jüngste «Graumaler», ist erst 1939 nach einem längeren Aufenthalt in Südfrankreich nach Basel gekommen. Bei ihm ist der Wille zur geschlossenen großen Form, in der er die Grundformen der bestimmenden Kräfte des Menschen zu erfassen sucht, vielleicht am stärksten zu spüren. Schon die hellen, tonigen Stilleben, die vor der Begegnung mit Stettler entstanden sind, leben ganz von starken Formbeziehungen. Dann findet er den Weg, diese formalen Spannungsverhältnisse dem Ausdruck seines immer wachen und kritischen Erlebens dienstbar zu machen. Sein Wille zur objektiven Kritik kann so weit gehen, daß er im «Quartier X» von 1943 unmittelbar neben den grauen und schwarzen Flächen des Fabrikareals den linearperspektivisch in die Tiefe gehenden Raum einer Straße aufreißt, nur um zu zeigen, wie brutal die Ausdehnung der Fabriken in der Stadt den Wohnraum der Menschen verdrängt und wie sie ihnen außerdem noch die Luft mit schwefelgelbem Qualm verpestet.

Aber all das ist bei Hutter weder selbstquälerisch noch sentimental anklagend. Davor bewahrt ihn sein distanzierendes, objektives Sehen – auch dann, wenn er den

Menschen als hilfloses Wesen mitten im angeschwemmten Gerümpel eines Trödlerladens zeigt. Es geht ihm in jedem Fall um einen positiven Ausweg aus dem freudlosen Dunkel – hin zum Lebendigen und Freudigen, oder – wie er es in dem prachtvollen Bild von 1943 ausgedrückt hat – um die «Übergänge».

Daß jedoch auch Hutter in seinem letzten Bild (einem Frauenporträt von 1946) eine merkwürdige Neigung zum Sentimentalen zeigt, kann deshalb nicht verschwiegen werden, weil diese Bedrohung von innen her nicht ihn allein trifft. Sie macht sich bei allen «Graumalern» um 1945 bemerkbar, und soweit ich sehe, hat bis jetzt nur Kämpf sie wirklich überwunden. In diesem Nachlassen wird offenbar etwas von der Enttäuschung wirksam, wie sie eine Generation nach Kriegsende entgegennehmen mußte, die selbst bei der illusionslosesten Lebenseinstellung hoffen durfte, daß nach Beendigung dieses Krieges der Mensch zum Menschsein zurückkehren dürfe.

Wir haben versucht, über die konsequentesten Vertreter der Basler «Graumaler», über das gemeinsame Ziel wie über die Verschiedenheit ihrer individuellen Erscheinung zu berichten und sowohl ihre Aufgabe wie die Art ihrer künstlerischen Mittel als von der Situation ihrer Generation bedingt zu zeigen.

Es muß jedoch betont werden, daß dem oft grauen Aspekt, in dem sich die Stadt Basel dank ihrer geographischen Lage zwischen Jura und oberrheinischer Tiefebene an trüben Föhntagen gerne darbietet, in diesem Fall keine stilbildende Kraft zugebilligt werden kann. Diese klimatische Atmosphäre, die den Lebensrhythmus der Stadt – wenn auch nicht geistig, so doch stimmungsmäßig – manchmal vielleicht stärker beeinflusst, als man zumeist annimmt, hat auch ihre Maler gefunden: Eugen Goll (geb. 1893), Walter Schneider (geb. 1903), Karl Moor (geb. 1904), Paul Stöckli (geb. 1906), Albert Aegerter (geb. 1906) schildern das Antlitz der Stadt von dieser Seite. In den Darstellungsmitteln den «Graumalern» oft ähnlich, unterscheiden sie sich jedoch von ihnen schon generationsmäßig und vor allem durch eine andere geistige Haltung. Ein mehr oder weniger zufälliges Lokalkolorit wirkt bei ihnen als malerische Anregung, während bei den «Graumalern» das Erlebnis ihrer Zeit nach seinem künstlerischen und menschlichen Ausdruck verlangt; in etwas anderer Brechung stehen am Rande der «Graumaler»-Gruppe Ernst Baumann (geb. 1909) Toni Rebholz (geb. 1914) und der Altherr-Schüler Ernst Wolf (geb. 1915).