

Die Bedeutung der Gruppe 33

Autor(en): Dorothea Christ
Quelle: Basler Stadtbuch
Jahr: 1983

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/e3dd3eee-afb1-46f8-9b5b-65ddad9fcc01>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Die Bedeutung der Gruppe 33

1983 ist zum grossen Jubiläumsjahr der Künstlervereinigung «Gruppe 33» geworden. Einige ihrer Mitglieder leben und arbeiten heute unter uns und fühlen sich nach wie vor als «33er» – andererseits wurde 1970 der Beschluss zur Auflösung gefasst. Architekt Ernst Egeler führte bis zu seinem Tod 1978 als Vertreter nach aussen die Geschäfte der Gruppe weiter, und fünf Jahre später nahmen Irène Zurkinden, Max Sulzbachner, Benedikt Remund, Hermann Eidenbenz, Giovanni Pannozzo an der Eröffnung der grossen Jubiläums-Retrospektive in der Basler Kunsthalle teil und fühlen sich noch immer als «33er» – ganz zu schweigen von den Jüngern, die erst lange nach der Gründungszeit dazugestossen sind. In einem umfangreichen Buch, erschienen auf den Tag des 50. Geburtstages dieser eigenartigen, heterogenen und doch so profilierten Künstlergruppe in den «Editions Zern Specht» in Basel, werden Geschichte, Umkreis und Bedeutung der Gruppe einlässlich dargestellt, werden vor allem die 38 Künstler, die sich für kürzere oder längere Zeit der Gruppe anschlossen, in Einzelmonographien vorgestellt. 18 Verfasser haben Texte geliefert zu dem fast 600seitigen Band, der nach dem Konzept und unter der Redaktion der Zürcher Kunsthistorikerin Yvonne Höfliger-Griesser realisiert worden ist.

Die Künstlervereinigung «Gruppe 33» hat in Basel (und darüber hinaus) legendären Ruf gewonnen. Es wurde auch willentlich oder unwillentlich nichts ausgelassen, um ihn zu er-

Ein paar Daten:

1933 am 10. Mai Gründung der Gruppe 33 durch 12 (13?) fortschrittliche Künstler. Erste Ausstellung mit der Galerie M. Schulthess.

1934 Ausstellung in der Kunsthalle; 12 von 16 Mitgliedern nehmen teil. Gründung des «Club», der bis 1942 bestehen blieb. Sein Standort war ein Lokal in der Steinvorstadt gegen den Birsig.

Eingabe an den Regierungsrat um einen ständigen Sitz in der Kunstkommission.

1943 Erste Jubiläumsausstellung in der Basler Kunsthalle. Es nehmen 14 Maler, 3 Bildhauer und 6 Architekten teil.

Aufführung des «Totentanz» auf dem Münsterplatz, an der die 33er künstlerisch stark beteiligt waren.

1942 Ausstellung in Lausanne.

1950 Ausstellung in der Galerie Kléber in Paris.

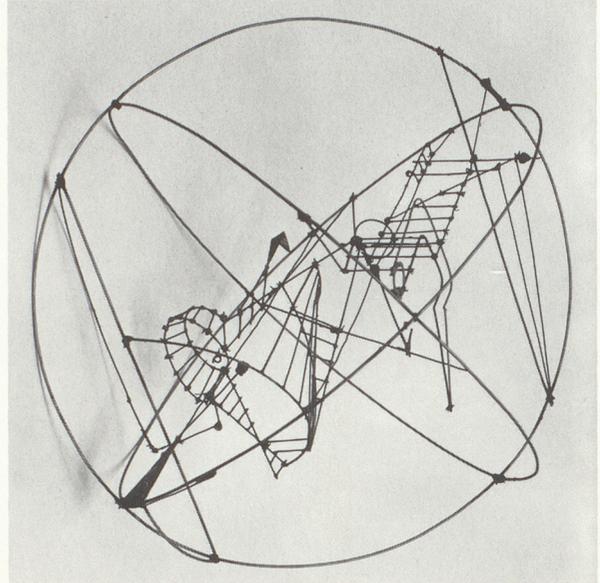
1953 Zweite Jubiläumsausstellung in der Basler Kunsthalle ohne Beteiligung der Architekten; es sind 14 Künstler vertreten.

1963 Dritte Jubiläumsausstellung in der Basler Kunsthalle. Die Gründungsmitglieder Bodmer, Camenisch, Eble und Weisskopf haben die Gruppe inzwischen verlassen.

1970 Sogenannte Auflösung der Gruppe.

1983 Grosse Jubiläumsretrospektive in der Basler Kunsthalle und Herausgabe einer umfangreichen monographischen Darstellung der Gruppe 33.

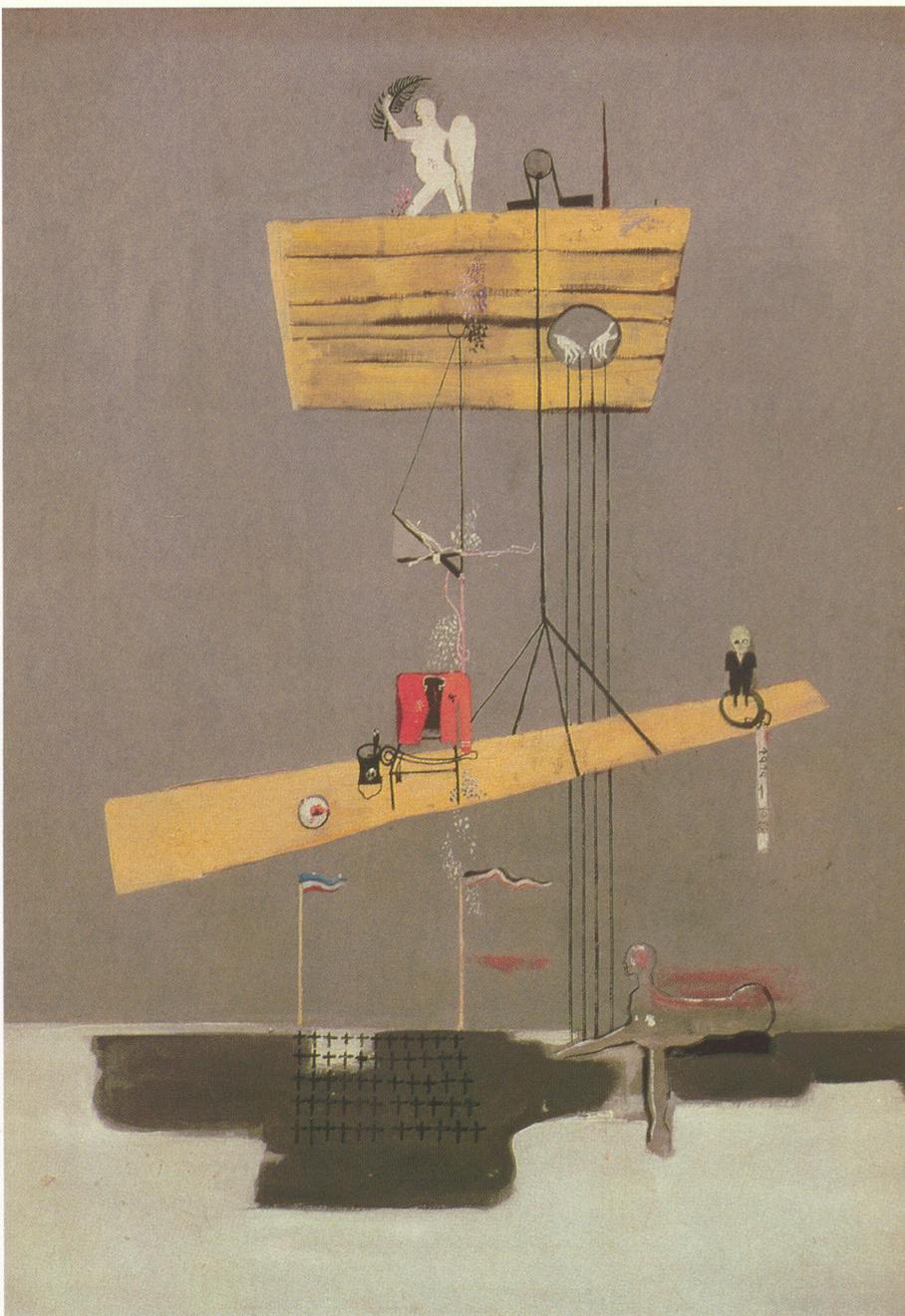
ringen, zu halten und zu festigen: Gründungskräfte, Austrittskräfte, Distanzierung, Ausschlüsse und Wiedereintritte, Auseinandersetzungen mit Gegnern, Schulterschluss und Dispute unter den Getreuen, Opposition gegen Traditionalisten, Akzeptieren befruchtender Vorbilder, Parteinahme auf politischer und künstlerischer Ebene für und gegen bestimmte Strömungen. Nach aussen besonders wirksam: ein von den Mitgliedern geformter avantgardistischer Club (Bürgerschreck den einen – gesellschaftlich und geistig befruchtendes Element den andern), Beteiligung an Variété und Theater, ein stadtbekannter Stammtisch in der Kunsthalle, Inszenierung von denkwürdigen Festen, an denen «tout Bâle» teilnahm, von denen jedenfalls die ganze Stadt sprach, Beteiligung auf allen Ebenen der Fasnacht . . . Und da waren – das erwies sich in Ausstellungen, bei Konkurrenzen und Ausführungsaufträgen, vor allem aber in der unbeirrbar, zähen Arbeit innerhalb der spezifischen, individuellen Aufgabenbereiche der «33er» – beeindruckende künstlerische Leistungen, die Widerstand und Ablehnung überdauerten und ihre Wirkung bewahren. Die offizielle Gründung der Gruppe am 10. Mai 1933 wurde fünf Monate vorher durch einen Eclat eingeleitet: die seit 1865 bestehende Basler Sektion der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA), die sich als tragende, für alle Künstler repräsentative Berufsverbundung verstand, erlebte es in ihrer Januarsitzung 1933, an welcher die Vertretungen der Künstlerschaft in der Staatlichen Kunstkredit-Kommission ausgemacht wurden, dass ein Harst jüngerer Künstler unter Führung von Charles Hindenlang die Versammlung verliess und anschliessend den Austritt gab. Einer von ihnen, Otto Abt, war zwar im zweiten Wahlgang als Ersatzmann gewählt worden. Der Er-



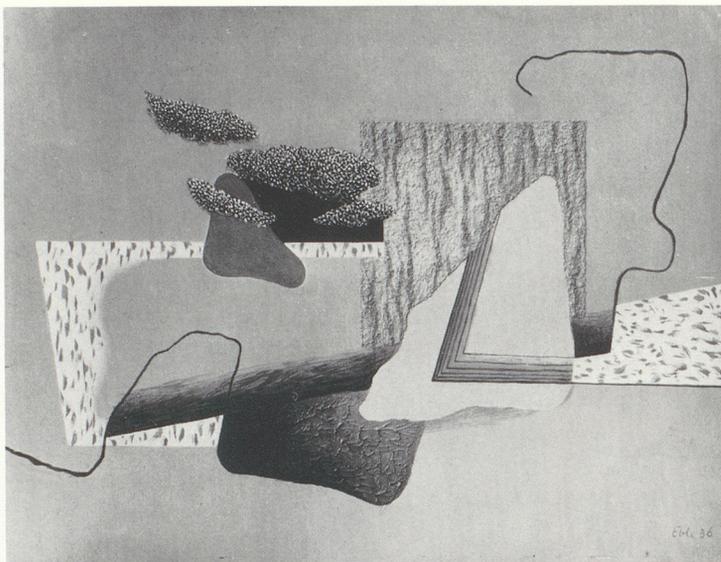
Walter Kurt ▷
Wiemken
(1907–1940):
Das Rätsel der
Sphinx I, 1934.
Öl auf Leinwand,
116 × 81 cm.
Sammlung des
Basler
Kunstvereins.

◁ Walter Bodmer
(1903–1973):
Drahtkugel, 1937.
Gelöteter Draht,
Höhe 24 cm.
Kunstmuseum
Basel.

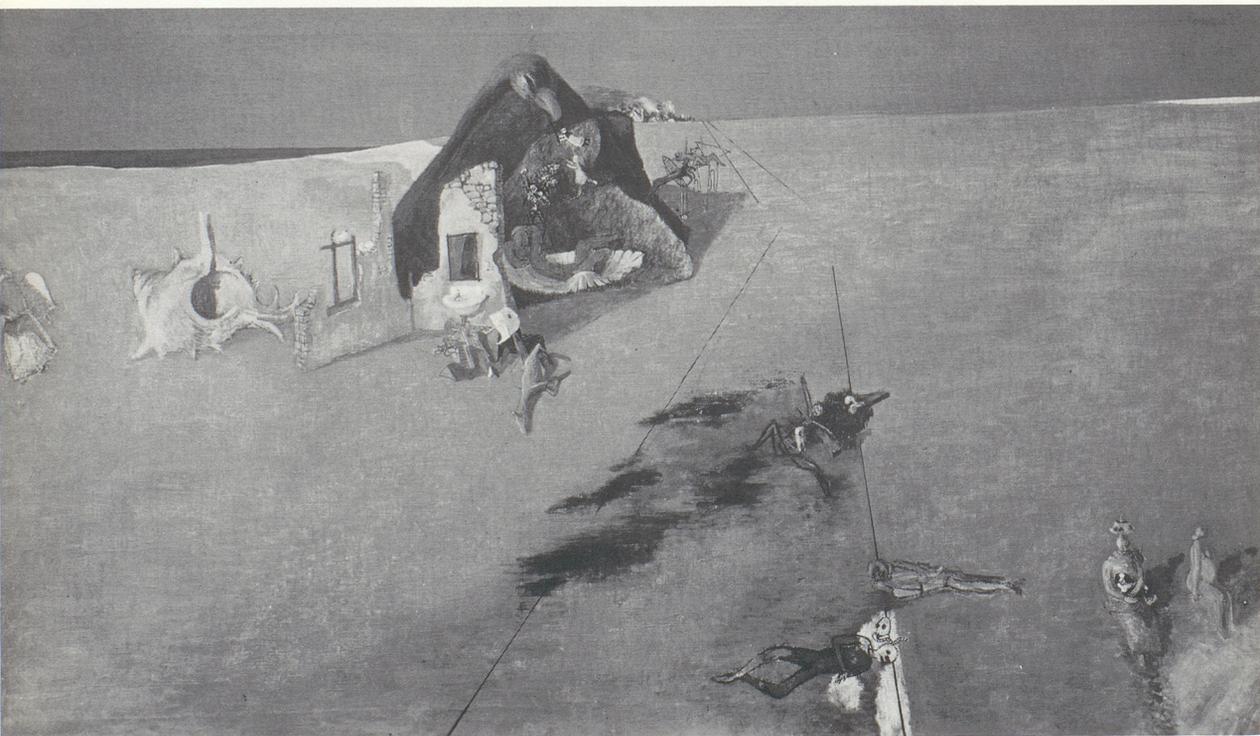
◁ Rudolf Maeglin
(1892–1971):
Brückenbau,
1932–1935.
Öl auf Leinwand,
180 × 150 cm.
Kunstmuseum
Basel.



Theo Eble (1899–1974):
Bild an den Frühling, 1936.
Mischtechnik auf Hartfaserplatte,
31 × 52 cm. Standort unbekannt.



Otto Abt (1903–1982):
Côte d'Azur, 1934.
Öl auf Leinwand, 80 × 140 cm.
Sammlung des Basler Kunstvereins.



folg schien aber allzu harzig errungen. Dazu kam, dass sich jüngere, «moderne» Künstler von den etablierten GSMBA-Kollegen nicht akzeptiert und unterstützt fühlten. Der unglückliche Ausgang des Kunstkredit-Wettbewerbes für ein Wandbild am Gemeindehaus Oekolampad, den Charles Hindenlang 1931 gewonnen hatte, dessen Ausführung aber am Widerstand des Kirchenvorstandes scheiterte, trug wohl zur Polarisierung zwischen Arrivierten und Aufstrebenden bei. Die Avantgardisten wurden zu Sezessionisten.

Zwölf Maler und Bildhauer unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Ausdrucksweise und Zielsetzung beschlossen nun, sich zusammenzutun und dem ehrwürdigen Berufsverband den Rücken zu kehren. Eine durchaus nicht aussergewöhnliche Situation, eingeschlossen die unschönen Begleiterscheinungen wie Versteifung der Etablierten, ruppig-provokantes Protestgehabe der Aufrührer. Aussergewöhnlich bleibt es, dass die Insurgenten von 1933 den Zusammenhalt über Jahrzehnte bewahrten, entscheidend beteiligt blieben an der Entwicklung neuer Ideen und Formensprachen, im Leben der Stadt auf künstlerischer und kulturpolitischer Ebene bis gegen Ende der sechziger Jahre ernst zu nehmende Partner waren, deren Ausstrahlung über Basel hinaus wirkte.

Dazu mochten wohl die verschiedensten Faktoren beitragen. Einmal verstand sich die Gruppe von Anfang an als eine sehr offene Gemeinschaft, in der es für Individualitäten verschiedenster Prägung Raum hatte: für Gegenständliche und Abstrakte, für Realisten und Surrealisten, für Maler, Bildhauer, Graphiker, Architekten, Bühnenkünstler, Dichter und Musiker. Voraussetzung blieb dies: offen sein für Zeittendenzen, für lebendige Entwicklung, für den Kampf gegen Stagnation auf jeder Ebene. Zeitweise dominierte sehr stark die



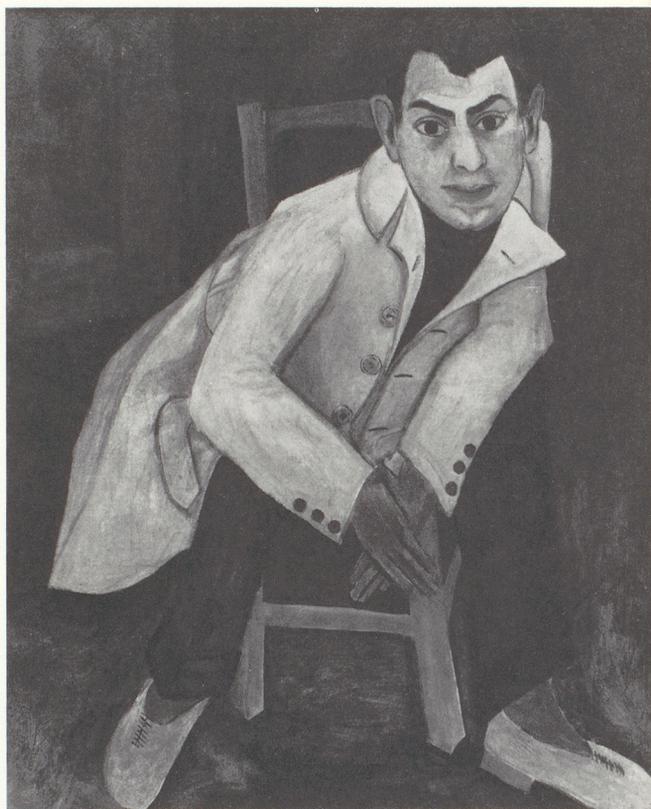
Irène Zurkinden (geb. 1909, lebt in Basel): Meret à l'orange, 1932–1935 (Bildnis von Meret Oppenheim). Öl auf Leinwand, 50 × 73 cm. Im Besitz der Künstlerin.

innere und äussere Beteiligung am Zeitgeschehen. Da es immer aus persönlicher und künstlerischer Gemeinsamkeit genährte Freundesgruppen waren, die gemeinsam die Gruppe 33 trugen, wurden auch ständig Diskussionen und Differenzen ausgetragen – eben die berühmten «Kräche», ergaben sich Mutationen und erneute Zusammenschlüsse. Die Fähigkeit, spontan zu reagieren, ermöglichte es wohl auch, dass sich lange keine Stagnation bemerkbar machte und Georg Schmidt im Vorwort zur Jubiläumsausstellung von 1963 schreiben konnte: «Keiner der 33er braucht sich zu schämen, dass er zu den Älteren oder gar zu den Alten gehört, sofern in seinen Werken das Altsein sich mit Reifsein verbindet. Jedenfalls ist der grosse Steinenberg-Ober-



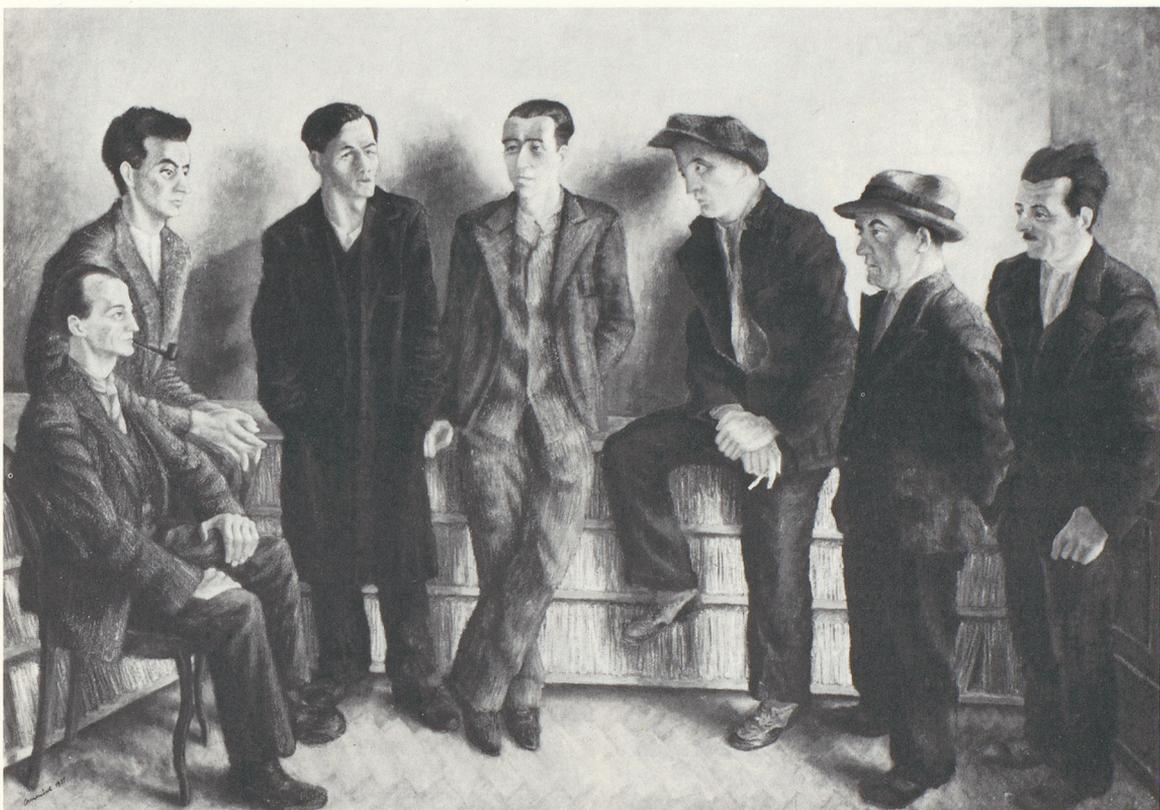
Charles Hindenlang (1894–1960): Der Maler 1942. Öl auf Leinwand, 92 × 73 cm. Privatbesitz.

lichtsaal mit den Werken des dritten Jahrzehnts der spannungsvollste von allen . . .» Natürlich ist der Umstand bedeutsam, dass sich die Künstlergruppe im ominösen Jahr von Hitlers Machtergreifung zusammenschloss. Die 33er waren glühende Antifaschisten und Antinazis. Ihr Gründungsdatum fällt zusammen mit den Bücherverbrennungen «entarteter Literatur» vom 10. Mai in Hitlers Reich. Gegen die Diktaturen jeglicher Observanz, gegen alles versteckte oder offene Mitläufertum im eigenen Land ergriffen die 33er Partei. Wieweit das auch parteipolitisch ge-



Ernst Max Musfeld (1900–1964): Bildnis des Malers W.K. Wiemken, 1933. Öl auf Leinwand, 100 × 84 cm. Sammlung Basler Versicherungsgesellschaft.

schah, hing von der einzelnen Persönlichkeit ab. Keinesfalls kann man der allzu simplifizierenden Rubrizierung folgen: Hie künstlerische Stabilität = Erneuerungsfeindlichkeit = Blut und Boden-Kunst = bürgerlich-faschistisch = schlechte Kunst, dort Avantgardekunst = antibürgerlich = politisch links = zukunftsweisend = gute Kunst. Das wäre im Blick auf die 33er-Künstler eine zu schlichte Art der Legendenbildung. Die Opposition gegen den Druck, der sich erst 1945 ganz lösen sollte, trug jedoch zweifellos zur Verstärkung des Zusammenschlusses bei, bedeutete aber noch



lange keinen Qualitätsausweis. Dieser war auf einem andern Feld zu erbringen: auf dem der künstlerischen Leistung.

Hier steckte die für die Schweiz allgemein charakteristische Situation auch für die 33er den Rahmen ab: Auseinandersetzung zwischen Abstrakten und Gegenständlichen, zwischen Konstruktiven und Surrealisten, zwischen experimenteller und traditionalistischer Kunst. Die 33er waren offen für vieles: bei ihnen sammelten sich im Ausland gewonnene Erfahrungen aus Begegnungen mit avantgardistischer Kunst; sie waren dazu befähigt, auch aus Ausstellungen, die Neues brachten, zu lernen und Anregungen zu schöpfen: von Konstruktiven, Surrealisten, von Matisse,

Paul Camenisch (1893–1970): Arbeitslose, 1934/35. Öl auf Leinwand, 137 × 197 cm. Privatbesitz.

Chagall, Arp, Klee, Picasso, Braque, Miró, Gonzáles, den Zürcher Konkreten. Sie suchten sehr bewusst den Zusammenschluss mit andern zeitgenössischen Gruppierungen in der Schweiz und schlugen damit eine Bresche in die leidige Isolierungstendenz lokaler Zentren. Viele 33er gehörten zur «allianz», dem Sammelbecken avantgardistischer Schweizer Künstler, und nahmen auch teil an den Aufsehen und Kämpfe erregenden Ausstellungen zwischen 1936 und 1944.

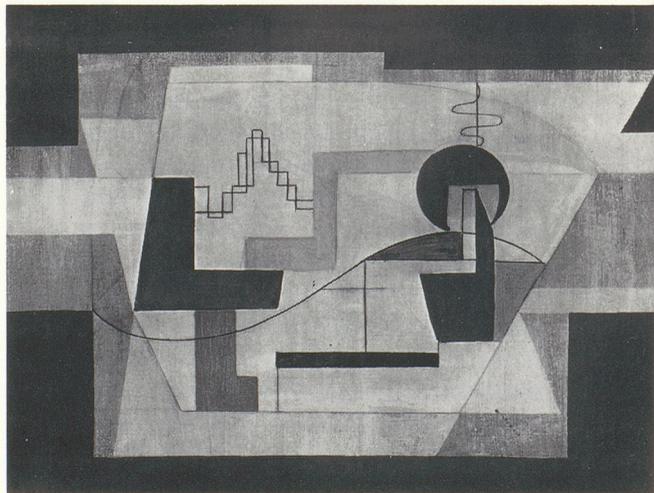
Private Sammler und Kunstfreunde vermögen rasch zu reagieren und auf Neues einzu-

treten. Bis die ersten 33er-Werke ins Kunstmuseum kamen, dauerte es länger – es brauchte die treibende Kraft eines dynamischen, aufgeschlossenen Direktors wie Georg Schmidt, der sich zum eigentlichen Sprecher der 33er machte und nach seiner Berufung zum Direktor des Kunstmuseums als eines der ersten zeitgenössischen Werke ein Gewächshaus-Bild von Walter Kurt Wiemken kaufte. Erstaunlich aber ist es einermassen, wie der vielgescholtene Staatliche Kunstkreis Basels reagierte, in dessen Kommission Fachleute, Künstler, Kunstfreunde und Vertreter des Staates Einsitz hatten (wo also Vorsicht, Kollegenneid, Traditionsbefangenheit viele Barrieren aufrichten konnten). Erstaunlich ist es, wenn von Mitte der dreissiger Jahre an doch immer wieder recht kühne Lösungen akzeptiert wurden: Plastiken von Louis Weber, Adolf Weisskopf, Willy Hege und Benedikt Remund, Glasgemälde von Otto Staiger, Max Sulzbachner, Walter Bodmer, Otto Abt, Theo Eble, Charles Hindenlang, Gemälde von Irène Zurkinden, Paul Camenisch, Max Musfeld, Walter J. Moeschlin, Meret Oppenheim . . . War es nur der Grad formaler Neuerung, angestrebter oder konsequent durchgezogener Abstraktion oder befremdlicher Surrealismus, die in der Öffentlichkeit und bei verunsicherten Jurien Ablehnung bewirkten? Weit eher doch eine Gesinnungshaltung in der Auffassung von Themen und Sujets. Die 33er brachen fast durchwegs mit allem, was nach Pathos und klischeehafter Feierlichkeit roch. Sie erfüllten die Wunschvorstellungen von gehobenen Themen in erhabener Gestalt nicht im Sinne des Herkömmlichen. Wenn sich Wiemken an den Konkurrenzen für Wandbilder auf dem Friedhof am Hörnli oder für die Eingangshallen zum neuen Kollegengebäude am Petersplatz beteiligte, so folgte er zwar durchaus klassischer, humanistischer Bildthematik:

Sinnbilder und Embleme für Jahreszeiten, Lebensalter, Wissenschaft, Natur. Aber er formte seine Motive so, dass scheinbar sehr schlichte, in ihrer Zurückhaltung fast trockene Bilderzählungen daraus wurden, deren Poesie und seelisch-geistiger Gehalt sich dem Betrachter vielleicht nur zögernd mitteilten. Oder wenn Otto Abt Wandbilder für Schulhäuser entwarf, empfindet der Verbildete sie als allzu «naiv» – so wie er Remunds Plastiken als nicht dem Erwartungsbild entsprechend verwirft: sie sind ja von einer Schlichtheit und Direktheit, dass man nach Meinung des Steuerzahlers für «derartiges» nicht Kunst-Geld ausgeben muss.

Die Abkehr vom hehren Pathos hatte sich freilich schon in den zwanziger Jahren vollzogen, als unter dem Einfluss von Neuer Sachlichkeit und der Vorliebe für die Naiven, auch aus dem Bedürfnis, das Publikum in einfacher, direkter Sprache anzureden, gerade durch den Kunstkreis mit seinen vielen Schulhaus-Aufträgen sich in Basel eine Art

Walter J. Moeschlin (1902–1961): Ohne Titel, 1934. Tempera auf Holz, 39 × 50 cm. Privatbesitz.





Otto Staiger (1894–1967), Hans Stocker (1896–1983), Max Sulzbachner (geb. 1904, lebt in Basel): Badende Knaben, 1931. Drei Glasfenster im Treppenhaus des Wettsteinschulhauses Basel. Verbleites Glas, je 270 × 262 cm. Staatlicher Kunstkredit Basel-Stadt.

«Bilderbogen»- oder «Bilderbuchstil» entwickelte. Er konnte Poesie, Witz, Gefühl umschliessen, nicht aber eine ins Erhabene gesteigerte Pathosform. Die Künstler der Gruppe 33 haben fast durchwegs eine Abscheu vor schwungvoller, nicht zu Lebensstil und Lebensform ihrer Umwelt passender Hochsprache übernommen. Sie achteten dagegen auf einen äusserst sorgfältigen Umgang mit Material, Technik und Formenreinheit. Die Glasgemälde, Mosaiken, die akkuraten Konstruktionen abstrakter Kompositionen, die sorgfältige Werktechnik von Bodmer zum Beispiel, bezeugen es. Damit haben die 33er Basel etwas

ganz Wesentliches gebracht: ein Bekenntnis zur Wahrhaftigkeit und zum Einhalten angemessener Dimensionen. Sie fanden die Sprache, um der existentiellen Gefährdung ihrer Epoche und dem Aufbruch zu neuen Standorten Ausdruck zu verleihen.

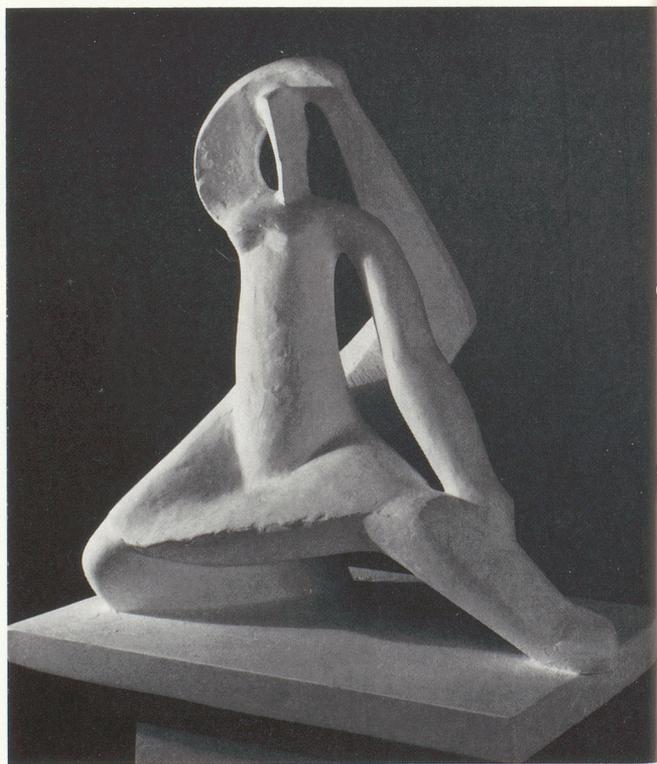
Versucht man, sich darüber Rechenschaft zu geben, welche Künstler der Gruppe 33, abgesehen von der Bereicherung durch persönliche, immer anregende und entwicklungsfördernde Beiträge, zu wirklich neuen, eigenen Lösungen gefunden haben oder ihre Persönlichkeit kompromisslos in ihr Werk gebracht haben, so drängen sich mir unter den in Basel wirkenden Künstlern etwa folgende Namen auf: *Walter Bodmer*, der sich zwischen 1933 und 1935 den Weg zur ungegenständlichen Formensprache bahnte und in seine Metallkonstruktionen und zeichnerisch-maleri-

schen Kompositionen seien Musikalität, seine Phantasie und sein Naturverständnis einbrachte. *Walter Kurt Wiemken* entwickelte als Zeichner wie als Maler von grosser Phantasie und tiefer Erlebnisfähigkeit eine Bildwelt, in der Gegensätze, Eintauchen in Traumtiefen, Durchlässigkeit und Zerbrechlichkeit aller Lebens- und Gestaltungserfahrungen zum Ausdruck kommen und visionär die Themen von Untergang und Kreislauf erfasst werden. *Rudolf Maeglin* gelang es, aus tiefer Anteilnahme an Schicksal und Arbeit des Proletariats eine Bildwelt zu gestalten, in

der sich soziales Engagement mit der Hellhörigkeit für Kraft und Gefahr neuer Tätigkeitsbereiche der Menschen mischten: das Zeitalter technologischer Vorherrschaft findet bei ihm nicht in Phantasien, sondern in handfesten Bilderzählungen vom Bau technischer Anlagen seinen Niederschlag: Flusskorrekturen, Brückenbau, Fabrikgebäude im Entstehen, Gaskesselaufbau und dann die Werkplätze der chemischen Industrie, wo sich der Arbeiter in ein anderes Wesen verwandelt. Zu den frühesten «Ungegenständlichen» unserer Stadt zählt *Theo Eble*. Aus Berlin brachte er



Benedikt Remund (geb. 1904, lebt in Théméricourt, FR): *Ça commence le matin*, 1963. Gipsmodell zu einer Freiplastik vor der Diplommittelschule, Basel. H. 141,5 cm. Staatlicher Kunstcredit Basel-Stadt.

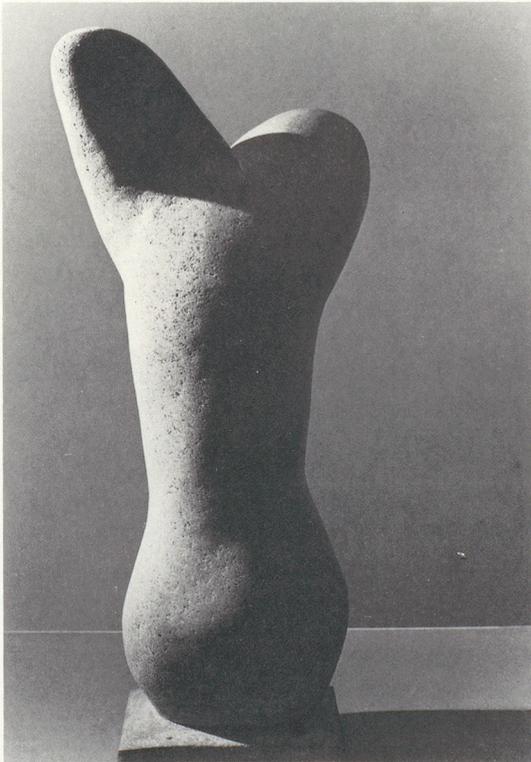


Louis Weber (1891–1972): Entwurf für eine Plastik in Bronze am Kleinbasler Brückenkopf der Wettsteinbrücke, 1936. Gipsmodell, zerstört. Staatlicher Kunstcredit Basel-Stadt, Programm 1936.

eine handfeste, persönliche Prägung «Neuer Sachlichkeit» nach Basel. Was ihn aber von den gesellschaftskritischen oder kühl-romantischen «Neusachlichen» unterscheidet, ist seine unbefangene Naturverbundenheit. Sie führte ihn vom geometrischen Abstrahieren immer wieder zu freieren lyrischen Kompositionen, zu Naturinterpretationen. *Otto Abt* hat dagegen ein ausserordentlich starkes Erzählertalent – er schildert jedoch nie banal, sondern verflucht in seinen gegenständlichen Formulierungen Phantasie und Realität zu einer höchst lebendigen, eigenwilligen Aus-

drucksform. *Irène Zurkinden*, so konventionell scheinbar in ihrer meisterlichen postimpressionistischen Malweise, erscheint in ihrer Unbefangenheit und bedingungslosen Hingabe an innere und äussere Erlebnisse als eine der raren Künstlernaturen, die sich unverquält dem Abenteuer des Malens hingeben, dabei das Sensorium für Komplexes, für Daseintragik und Lebenslust nie verlieren. *Benedikt Remund*, seit 1952 in der französischen Provinz angesiedelt, aber durch enge Freundschaften mit seiner Heimatstadt verbunden und hier auch immer wieder grössere Aufträge ausführend, ist vielleicht derjenige, dem etwas vom Schwierigsten gelungen ist: Bilder und Körper zu finden, die weder Allegorien noch Symbole sind, sondern in voller Präsenz für gegenwärtige Denk- und Erfahrungsbereiche zeugen, ohne abendländisch-humanistische Tradition zu verleugnen. Er ist derjenige, der nicht Sinnbilder und Chiffren, sondern Natur neu formt in seinen Tieren, Vegetationszeichen und einsamen Menschengestalten.

Soll man wirklich die 33er aus der historischen Situation ihrer Epoche heraus bloss soziologisch-politisch bewerten, wie das jetzt gerade der Trend zu sein scheint? Ihr Schicksal hat sie in der Epoche des Naziterrors und des Faschistentums wirken lassen, in der Zeit eines grossen, mit gewaltsamen Zerstörungen verbundenen Umbruchs. Sie hätten sich wohl jederzeit gegen jegliche Variante politischer und geistiger Oppression aufgelehnt: sie waren primär nicht *gegen* etwas, sondern *für* etwas; sie waren für das Leben und für die freie Entwicklung des Individuums. Dass sie diesen Kampf mit Ernst und mit Nachdruck, Eulenspiegeleien, Anmut, mit Offenheit für Tragik und für Lebensfreude, vor allem mit Selbsteinsatz und grossem Mut geführt haben, das macht sie bedeutungsvoll für Geschichte und Kunst ihrer Stadt.



Adolf Weisskopf (geb. 1899, lebt in Basel): Knospe, 1958. Gips, Höhe ca. 75 cm. Standort unbekannt.