Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 13 (1926)
Heft: 10

Artikel: Ein Basler Maler : Paul Basilius Barth
Autor: Barth, Wilhelm
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-81782

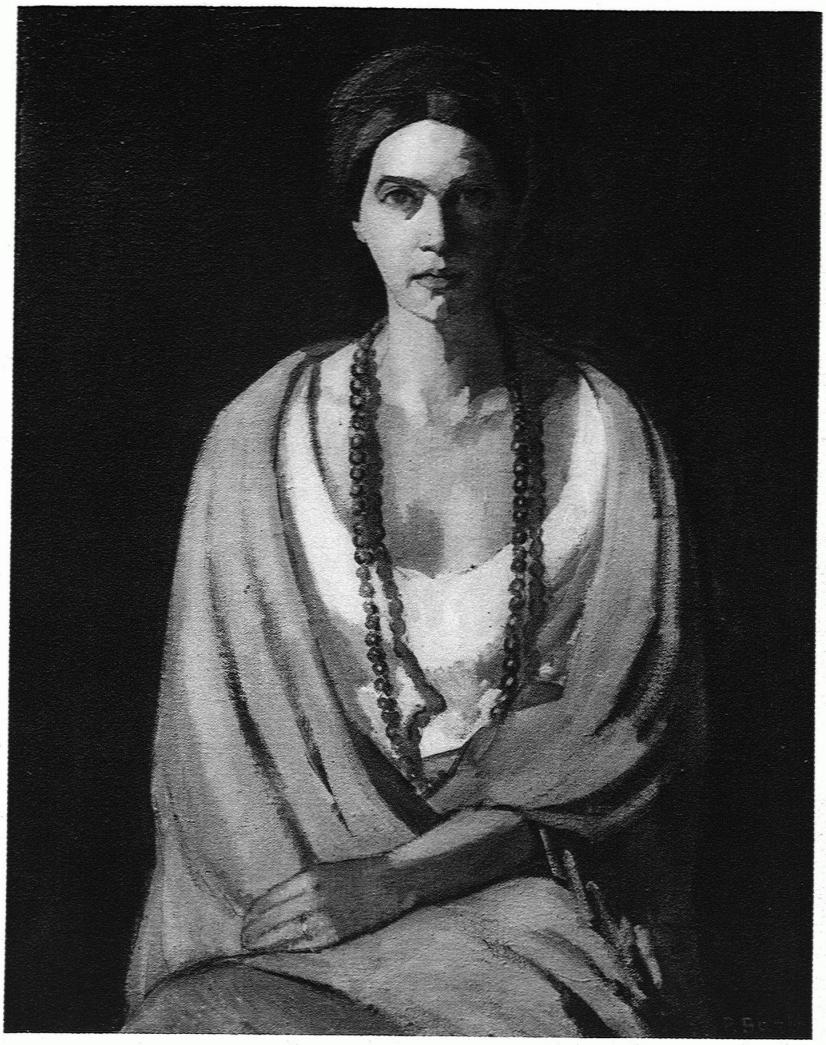
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 05.07.2025

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

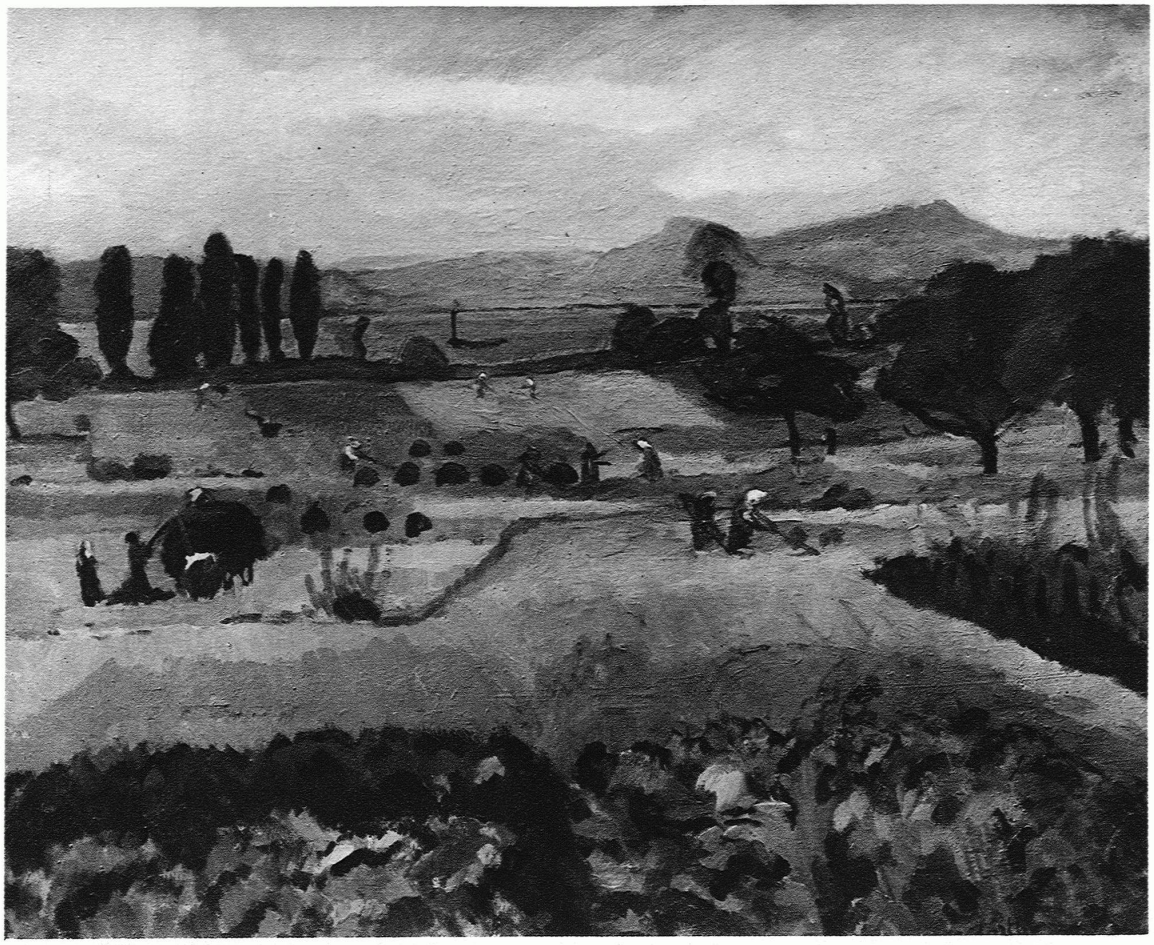


PAUL BASILIUS BARTH, BASEL
Frauenbildnis (1911) / Basler Museum / Phot. Frobenius

EIN BASLER MALER

Was eines Künstlers harrt, wenn er an der Wende zwischen Jugend und Alter anlangt, kann man einem Kampf mit zwei Fronten vergleichen. Wendet er sich rückwärts, so erblickt er eine Vergangenheit, die noch gegenwärtig ist, noch lebend in ihren Vertretern. Eine ältere Generation von Künstlern lebt und arbeitet weiter und bildet eine Macht, fest verankert in der Sympathie der ältern Generation des Publikums. Dem Publikum tut man Unrecht, wenn man ihm diese einseitige Sympathie zum Vorwurf macht. Sie ist nur zu begreiflich, fast ein Naturgesetz. Der Mann und der Greis, sie leben mit der Kunst, mit der sie einst aufgewachsen sind. Die eine Front, die immer noch dasteht, wenn auch Lücken in sie gerissen sind, hat also den Heerbann des Publikums hinter sich, besonders geschlossen in etwas engen städtischen Zentren wie Basel.

Gefährlicher aber ist für den Künstler in mittleren Jahren der Kampf nach der andern Front. Da droht ihm, was er selber den Vorgängern angetan. Da drängt vielköpfig die stürmische begehrliche Jugend heran, mit neuen Zielen, ihr Recht fordernd, womöglich schon vor der Zeit. Sie könnte warten, sie hat die Jahre für sich, die noch zu



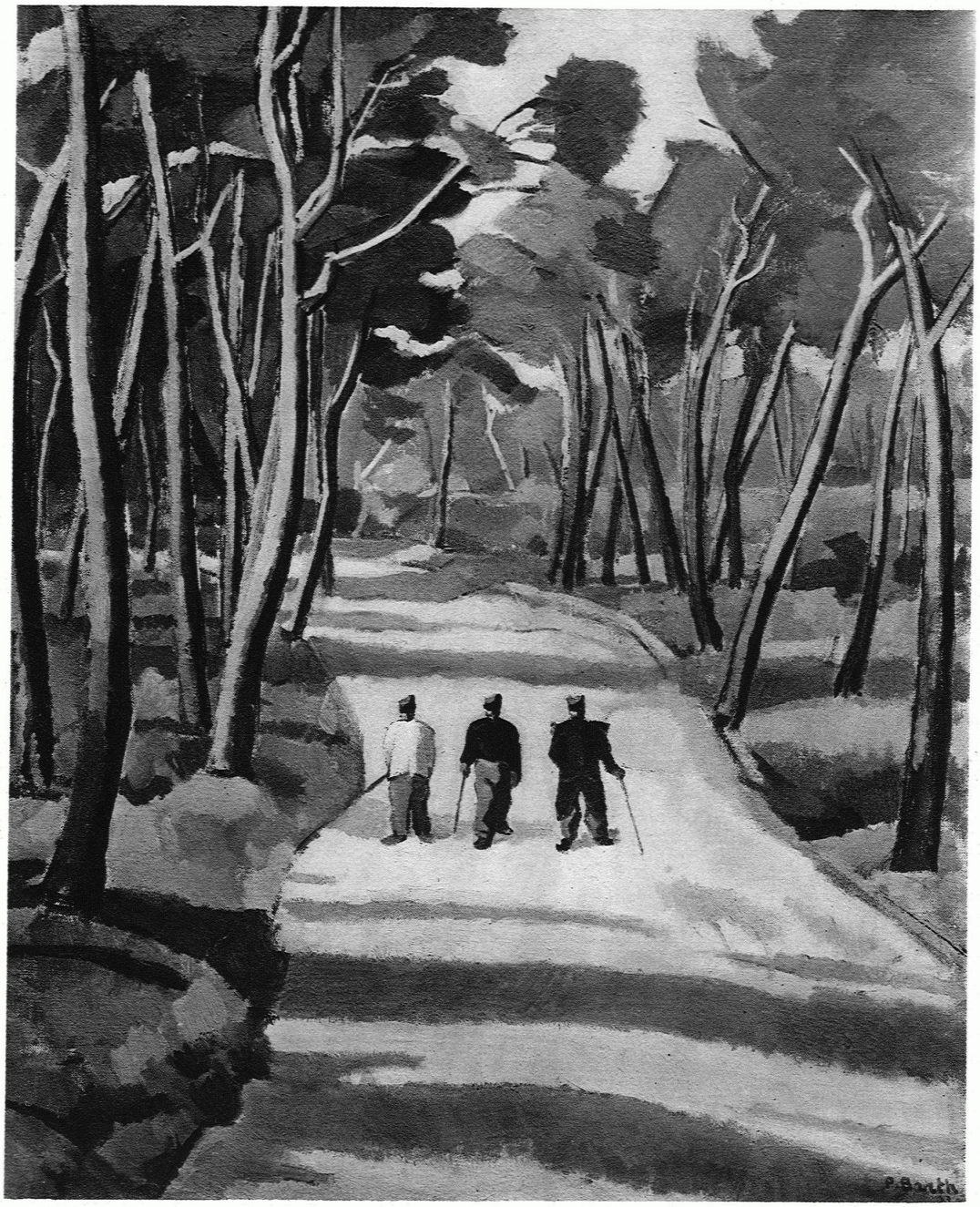
PAUL BASILIUS BARTH
Insel Reichenau (1909) / Phot. E. Linck

lebenden. Aber sie will nicht warten, sie will ernten, ob die Früchte reif sind oder nicht. Und ihr Anhang geberdet sich meist noch ungeduldiger als sie selbst. Da hat nun aber der bejahrtere und gereiftere Künstler einen Vorteil für sich und eine schöne Aufgabe zu erfüllen, allem jugendlichen Ungestüm gegenüber. Er kann eben zeigen, was reife Früchte sind, und wenn er seiner selbst sicher ist, mag er ruhig abstellen auf das allgemeine Urteil, das vielleicht langsam sich zurechtfindet, aber dann um so beständiger ist.

Es scheint, dass die mittlere Generation unserer Basler Maler gegenwärtig diese etwas späte Anerkennung erleben darf, auch da nach dem alten wahren Wort vom Propheten und seinem Vaterland. Die grossen deutschen Ausstellungen der letzten Zeit haben auf diese Maler unverkennbar deutlich einen Akzent gelegt, haben sie in einer Weise hervorgehoben, dass man es sich auch in der Heimat merken muss.

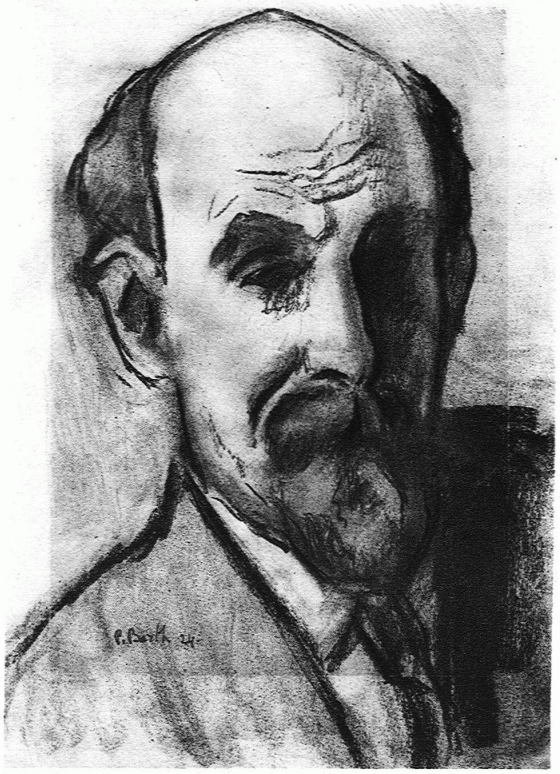
Was hat nun wohl ein solches Aufmerken des Auslandes auf diese Malergruppe bewirkt? Worin beruht auch für uns der besondere Wert ihrer Produktion? Welches sind die Zeichen der Reife, die sie vorbildlich machen kann, auch für anders gerichtete, jüngere Berufsgenossen? Wir wollen versuchen, das in möglichst einfachen Worten zu sagen, in engem Anschluss an ein paar Beispiele, aus dem Werk eines Künstlers ausgewählt, bei dem uns ein persönliches verwandtschaftliches Verhältnis auch ein nahes Verhältnis zu seiner Kunst ermöglicht hat: Paul Basilius Barth.

In Basel empfand man vor zwanzig Jahren die Art dieser damals Jungen, Menschen, Landschaft, alle Dinge zu sehen und wiederzugeben, als neu und unerhört, sie er-

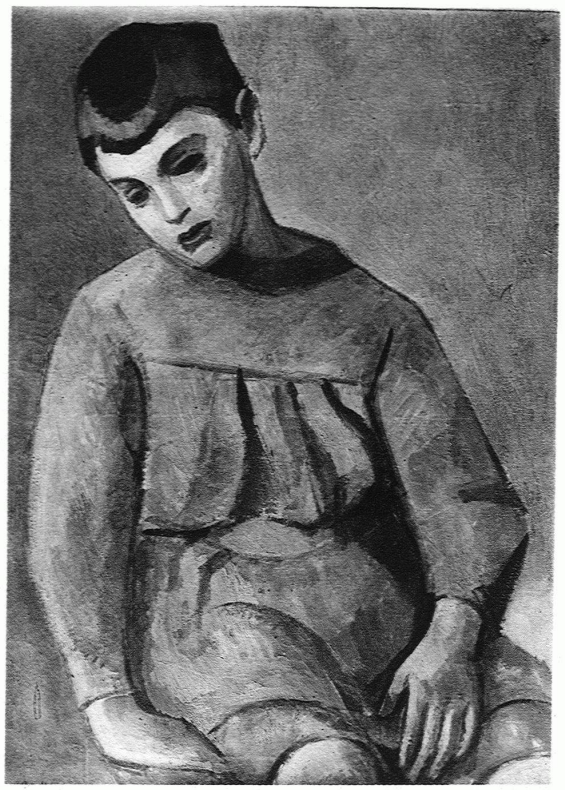


PAUL BASILIUS BARTH
Spaziergang der Legionäre (1913) / Phot. Spreng

schien als rebellisch rohes Gebaren und als Provokation gegenüber dem wohlerzogenen, wohltemperierten künstlerischen Geist der unmittelbaren Vorgänger. Es war jenes Basel, dem auch Hodler und sein Kreis noch eine fremde Welt bedeutete. Wir erinnern uns des Aufsehens, das Paul B. Barths »Blaue Kette« noch im Jahre 1910 beim ersten Erscheinen auf der Ausstellung in der Kunsthalle erregte. Das Bild, das dieses Jahr von der öffentlichen Kunstsammlung nach Venedig geliehen wurde, hat für unsere Augen nichts mehr von umstürzender Kühnheit



PAUL BASILIUS BARTH
Bildnis Dominik Müller (1924) / Zeichnung / Phot. Spreng



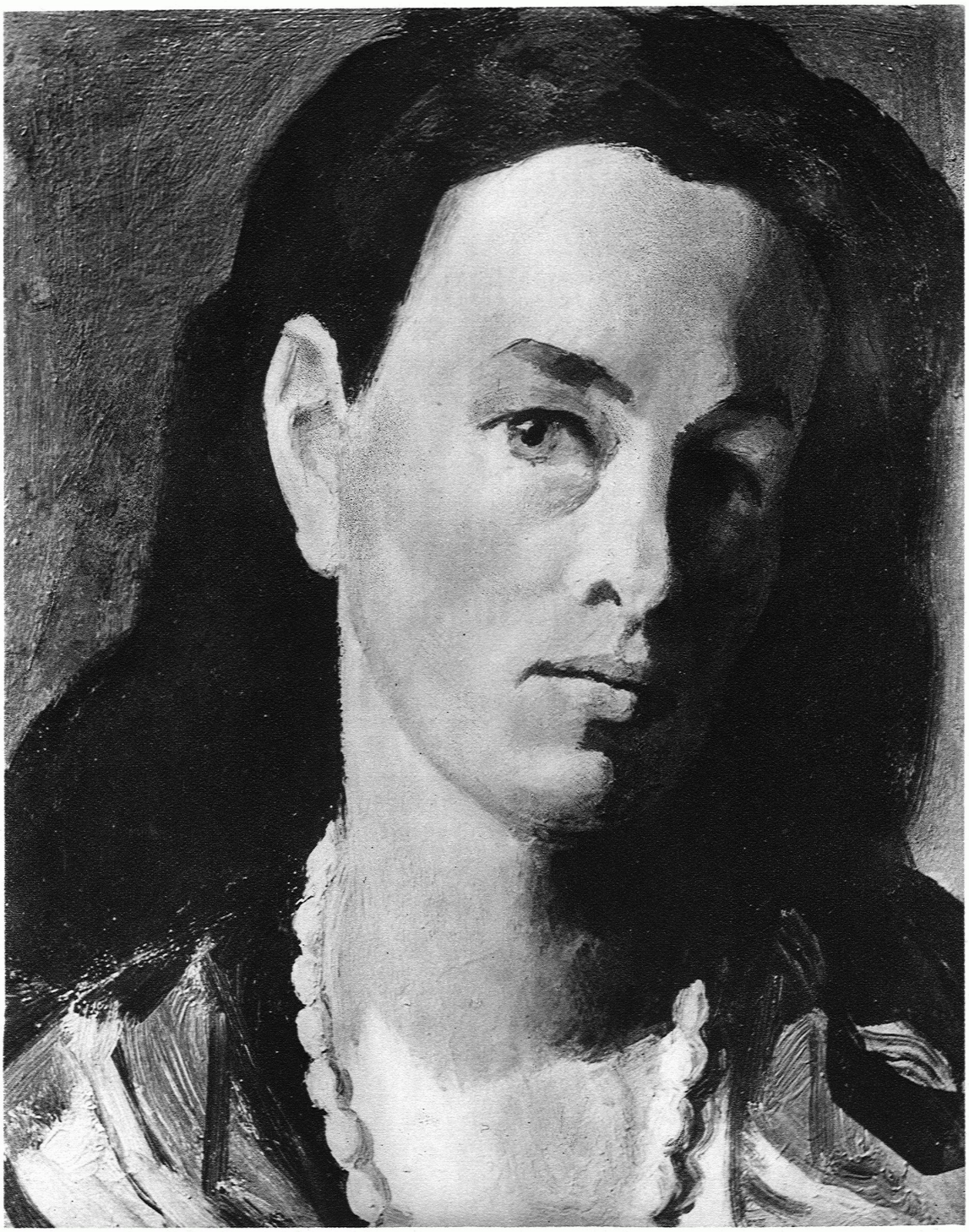
Knabenbildnis / Phot. Höflinger

an sich. Was einst so wirkte, das sind Eigenschaften, die heute natürlich noch nicht verschwunden sind, aber etwas Selbstverständliches gewonnen haben. Es regt sich kein Widerspruch mehr gegen diese Erwerbung des Basler Museums. Man wird sich sogar leicht einigen über eine repräsentative Bedeutung, die dem Werke innewohnt und seine Versendung an eine grosse ausländische Kunstschau rechtfertigt. Er ist eines der Bilder, die gesiegt haben. Wodurch?

Die Kunst spricht hier ein ernstes Wort, unmissverständlich. Das Menschenbild ist zu einer Bedeutung emporgehoben, entscheidend über alles Photographische hinaus, ebenso über alles Gefällige, Elegante, über jede Konzession an eine stets noch weit verbreitete Auffassung vom weiblichen Bildnis. Mit Schroffheit ist das hier gesagt: die Kunst soll nicht Dienerin menschlicher Eitelkeiten sein. Schon das Kostümliche ist in dem Bilde nur dazu da, den künstlerischen Absichten untertan zu sein. Es ist verzichtet auf allen Toilettentand, auch in seinen malerischen Reizen. Die einzige modische Beigabe, die blaue Kette, ist in das Ganze verwoben, als eine Art Leitmotiv, psychisch bedeutsam. Ebenso kompositionell. Ihre beiden parallelen Kugelreihen, vom Halse niederhängend bis in den Schoss, sind dem strengen Aufbau der Figur dienstbar, gleich wie der fast geometrisch regelmässige Halbkreis des Hemdausschnitts, über den sie herabgleiten; gleich wie der übergeworfene Mantel, der um die Schultern sich rundet als symmetrische Umrahmung des Oberkörpers. Es prägt sich so um so stärker die einfache Haltung ein, mit ihrem Verzicht auf alle bereichernde Schiebung der Glieder, die das Graziöse, Bewegliche weiblicher Jugend in Erinnerung riefe. Statt dessen ist hier starre Einstellung en face, der sowohl Kopf als Körper gleichmässig gehorchen, bis zum gescheitelten Haar über der Stirn. Ganz leise nur — es wirkt wie ein belebender Hauch — ist alles etwas aus der Achse verschoben. Das Geradeausblicken wird verstärkt durch die genaue Teilung in eine belichtete und eine beschattete Gesichtshälfte. Die Kette ist es wiederum, die unser Auge auch auf dieses Element der Belebung an dem statuarisch feierlichen Frauenbild lenkt, auf den Lichteinfall von der einen Seite, der so konsequent festgehalten und ausführlich be-

Kinderbildnis (1910) / Zeichnung / Phot. Spreng

PAUL BASILIUS BARTH
Stilleben (1924) / Phot. Spreng



PAUL BASILIUS BARTH
Frauenkopf (1924)

handelt wie hier, wenn weniger sicher und zurückhaltend gehandhabt, leicht dem einheitlichen Bildeindruck hätte gefährlich werden können. Der in seinem ganzen Verlauf zu verfolgende Schlagschatten der Kette in der Mitte des Bildes ist sehr auffällig, aber insofern erwünscht, ja notwendig, als er das stark Plastische des Kopfes zurückdrängen hilft. Das Spiel von Licht und Schatten wird damit eingeordnet in die Anlage des Ganzen. Die breiten Farbflächen mit wenigen führenden Linien bleiben beherrschend und schaffen die grosse Ruhe, aus der um so eindrücklicher das Seelische dieses Frauenwesens zu uns spricht. Wer wollte es mit Worten enträtseln! Alles hat da wohl seine Bedeutung, die herbe Zeichnung des Mundes trotz den vollen Lippen, die gross geöffneten Augen mit ihrer betonten Umfassung, die scharfe Linie des Nasenrückens, überhaupt das Herausarbeiten der Gesichtszüge durch den harten Wechsel von Hell und Dunkel. Wie das Haupt der bekrönende Abschluss der Gestalt ist, so wird die physiognomische Schilderung vorbereitet durch die ganze Haltung, das hochaufgerichtete Dasitzen. Um eine kleine Spur reckt sich die Gestalt aus den Proportionen hinaus, kaum merklich, aber wirksam genug. Das Bild wirkt eindringlich und unnahbar zugleich, es fasziniert und hält den Beschauer in Distanz. Merkwürdig ist, wie man dann plötzlich wieder das bescheiden Natürliche daran stark verspürt. Man glaubt zu sehen, wie die Frau die Kette anlegt, den Mantel umnimmt und sich hinsetzt. Wie einfach legen sich Hand und Vorderarm auf den über den Knien ausgebreiteten Mantelstoff! Wie bei einem Kinde, das man sich stillhalten heisst! Es ist da übrigens noch eine besondere Schönheit in diesem Bildteil, in diesen einheitlich flächig vereinfachten Formen von Arm und Hand und ihrer Umgebung, die uns sogar beim Vergleich mit dem übrigen in den oberen Partien ein Vordrängen des Rundplastischen in der Formengebung empfinden lassen. Doch versinkt das Ungelöste solchen Gegensatzes vor dem zwingenden Gesamteindruck. Wie stark der ist, dafür gibt es noch eine andere Probe. Dass wir uns gar nicht veranlasst fühlen, nach dem Verbleib des rechten Armes zu fragen, der uns vorenthalten wird, ist doch wohl auch ein Beweis, wie sehr uns das Monumentale dieses Frauenbildes in seinen Bann zwingt.

In späteren Bildern hat Paul B. Barth den in der »blauen Kette« noch etwas fühlbaren Zwiespalt von Plastik und Fläche völlig überwunden. So im Knabenbildnis von 1917, das der Sammlung des Basler Kunstvereins angehört. Noch ist der bestimmte Lichteinfall von der einen Seite da, aber gedämpft, gemildert, in die malerische Gesamtbehandlung einbezogen, ohne irgendwie noch für sich zu sprechen. Keine starken Lichter noch scharf einschneidende Schatten drohen mehr die Bildfläche zu zerreissen. Der statuenhafte Ernst des Frauenbildes liess es fast wünschbar erscheinen, dass in dem über die Figur hinübergleitenden Licht ein zerstreuendes Element hinzukam und dem Bilde das allzu Geschlossene, Idolhafte nahm, es gleichsam wieder mit der Aussenwelt verband. Denn es erschien so — bei aller Malerei ist das der Fall — als etwas von ausserhalb Bedingtes, als Teil eines Ganzen, das sich jenseits des Bildrahmens fortsetzt. Bei der zarteren Erscheinung des Knaben dagegen und der Eigenart der Bildanlage, der Schiebung der Figur innerhalb des Rahmens wirkt das Einheitlichere der Anschauung und Malweise wohltätig. Alles Rundplastische, aus der Fläche sich Loslösende ist gebannt, und zwar obwohl hier die Figur vom aufgehellten Grunde zur Rechten stärker sich abhebt und im Raume beweglicher erscheint. Es ist da mehr Sicherheit und darum Freiheit des malerischen Stiles. Der Farbenauftrag spielt über den Formen, Lichter und Schatten bleiben schwebend, erhöhte Lebendigkeit ist das Ergebnis, die der Deutung dieser Knabenpsyche voll zugute kommt. Die Lockerheit der malerischen Interpretation passt zu der lässigen Haltung, dem echt knabenhaften Sichgehenlassen, wobei der jugendliche Körper wie vom Gewicht des nach der Seite sich senkenden Kopfes mitgezogen sich herüberneigt, diagonal durch die Bildfläche hin, so stark, dass er von der Vertikalen des rechten Armes auch für unser Gefühl gestützt werden muss. Im ganzen Gehaben wie im Ausdruck ist das halb Missmutige, halb Verträumte dieses Alters zwischen Kind und jungem Manne, wo unversehens Körper und Geist sich strecken und von einem Tag auf den andern den Kinderkleidern entwachsen.

Festigkeit bringt in das Ganze wieder ein unverkennbar kubistischer Einschlag, ein rhythmisches System überhaupt, das z. B. dem reichen Formenkomplex des Kopfes ein Gegengewicht am entgegengesetzten Bildende schafft in den sich vielfach überschneidenden Formen und Linien um die herabhängende Hand, vor allem in dieser Hand selbst, deren Umriss und Gliederung — man vergleiche die andere Hand — bewusst betont sind. Im übrigen sind dafür die Einzelheiten etwa des Kleides, sein Schnitt mit dem Kragensaume, den Aermelenden am Handgelenk, die Falten, der Gürtel, der Stuhl, auf dem der Knabe sitzt, in ihrer tatsächlichen Erscheinung zurückgedrängt, ohne dass doch das Stoffliche darunter leidet, in Haut, Haar, Gewand. Es tritt also hier das Wesen der Malerei besonders rein zutage. Das ihr, im Tafelbilde, Erstrebenswerte und Zugängliche ist restlos da. Man möchte weitergehen und sagen, es ist klar formu-

liert wie ein Prinzip, ein Gesetz. Darin besteht für uns ein besonderer Wert dieses Bildes, im oben ausgesprochenen Sinne.

Wir fügen zwei landschaftliche Schöpfungen des Malers an, aus verschiedenen Zeiten. Das Museum von Aarau besitzt eine Landschaft von der Insel Reichenau, aus dem Jahre 1909. Die abkürzende Darstellung, das Vereinfachen hat hier noch etwas Gewagtes und jugendlich Draufgängerisches. Man denkt an den bewussten Gegensatz zur älteren Landschafterkunst. Ein Zünd weilte damals noch unter den Lebenden. Das Intensive eines neuen Schauens, das diese Jungen sich errungen hatten, verkündet sich daneben mit einer ganz eigenen Gewalt. Wir verspüren das wohlig Wogende der sömmerlich reifen Erde, mit dem Zittern der Sonnenwärme darüber, meinen, die kleinen Figuren der Bauern sich regen zu sehen, im Gleichmass ihrer Arbeitsbewegungen. Und eine neue malerische Gliederung der Teile, die die Landschaft bilden, von vorn nach der Tiefe und von den Seiten nach der Mitte, schafft in dem Ausschnitt ein Notwendiges, das überzeugt, weil es so und nicht anders gewollt ist. Man empfindet das aber nicht als ein überlegtes Komponieren, sondern als ein völlig gefühlsmässiges Abwägen, so sehr ist dieser Fleck Erde in seiner ganzen Fülle erfasst.

In einer spätern Landschaft, »Spaziergang der Legionäre« genannt, die im Jahre 1913 in Südfrankreich entstand, sind die von der Wirklichkeit gebotenen Elemente mit ganz andrer Entschiedenheit und Folgerichtigkeit als noch in dem Frühwerk zum Bau des Bildes herangeholt. Die helle Bahn der Strasse, die den Wald durchbricht, nach beiden Seiten auseinanderdrängt, legt sich mitten zwischen die Vertikalen der Stämme als breites Band, dessen horizontale Erstreckung durch die Schlagschatten der Bäume noch betont wird. Diese Schattenstreifen, die ganze Breite des Bildes durchquerend, schaffen aber zugleich wieder die Bindung zwischen Strasse und Waldboden. In die Wirrnis des Koniferengehölzes, mit dem sperrigen Geflecht der Stämme und Zweige, wird durch den schrägen Verlauf der Strasse Ordnung gebracht. Wie sie nahe dem Beschauer sich verbreitert und auch seitlich bis an den Bildrand ausgreift, so ist zur Rechten das Dickicht der Bäume aufgelockert, sie erscheinen nebeneinander aufgereiht und lassen Durchblicke nach der Tiefe frei, während sie jenseits auf knapperem Raume sich hintereinanderschieben, in kompakter Gruppe, hinter der man bloss noch die nach einer Biegung weiterlaufende Strasse erkennt, ohne Zwang oder Interesse, ihr zu folgen. Das ist wichtig für die Abgeschlossenheit des Bildes, man wird nicht über den Rahmen hinausgeführt. Auch in der Tiefe nicht, wo der Horizont verbaut ist durch den weiter zurückliegenden Waldstreifen, der sich querüber legt und uns im Walde festhält, indem er uns den Blick in die Ferne wegnimmt. Nur in der Höhe wird es licht, zwischen den Wipfeln der Bäume. In deren zackigen Umrisslinien klingen die scharf gezogenen Arabesken der Stämme aus. Durch das aufschlagende Licht in Hell und Dunkel geteilt, frappieren diese Stämme den Blick. Ihre Härten bereiten vor auf die Erscheinung der Lebewesen im Zentrum des Bildes, der drei Urlaubersoldaten mit ihren köstlichen, fast grotesken Silhouetten, die sich von der strahlenden Strassenhelle abheben. Ein schattenloses Stück Strasse ist ihnen ausgespart. Behaglich breit sind sie verteilt über den freien Raum, echte Bummlergestalten, nur unwillkürlich im Abrücken nach der einen Strassenseite der eingedrillten Marschdisziplin noch gehorchend. Wie farblich keck und lustig sie wirken, und doch verbunden mit den Farben der Natur, das lässt sich aus der farblosen Abbildung wenigstens erraten. Es ist hier Stimmung, Reiz einer bestimmten Stunde, und zugleich dekorative Gestaltung, die bis an die Grenze des Zulässigen geht, wo jene durch einen Schritt mehr ins Dekorative zerstört würden.

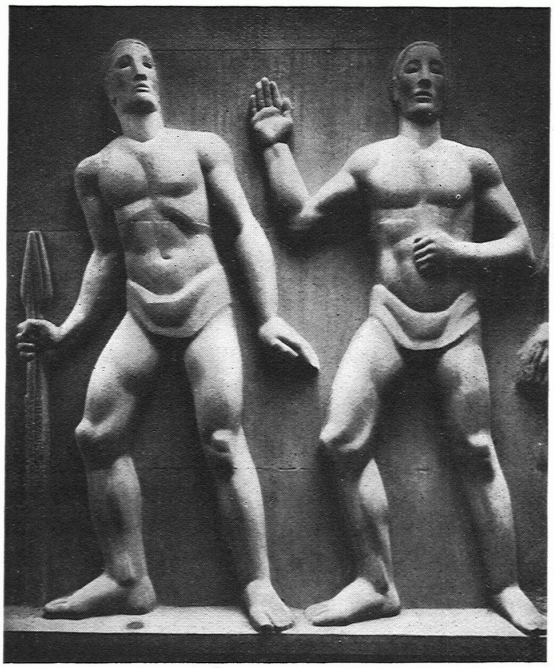
Paul Barth ist auch Stillebenmaler. Für eine expressionistische Zeit hat seine ganze Kunst etwas Stillebenhaftes. Es ist in ihr keine äussere Erregtheit, kein Zucken und Verzerren, vielmehr die Ruhe, deren es bedarf zum Erfassen und Ausschöpfen der malerischen Geheimnisse, die auch das kleinste Stück Wirklichkeit in sich birgt, unseren Augen und Sinnen darbietet, sofern sie wach sind. Man spürt es gerade gewissen Stilleben unseres Malers an, welchen Anteil das einfache Objekt ihm abgewinnt, und wie die Freude am Malen darin zutage tritt, so sehr, dass der Beschauer mit muss und etwas von echter Malerfreude in sich selber verspürt, vielleicht sogar zum Nachforschen sich anregen lässt darüber, was solche wohlige Wirkung auf ihn ausübt — womit er unvermerkt den ersten Schritt auf dem Wege zur Kennerschaft getan hat. Einzelne kleine Stilleben von Paul Barth haben etwas derart Konzentriertes, dass sie wie ein Extrakt seiner Kunst erscheinen. Er schafft sich in jedem derselben einen Prüfstein seines Könnens, der malerischen Disziplin. Darum wohl ist auch eines von ihnen, das hier abgebildete, dem jüngst verstorbenen Leiter der Basler Kunstsammlung so lieb geworden, dass er es noch in den letzten Stunden vor seiner Abreise nach Sizilien, von wo er nicht zurückkehren sollte, für die Sammlung erworben hat.

Die Zeichnung begleitet und umspielt das Werk jedes Malers. Dass sie auch die Phasen seiner Entwicklung

widerspiegelt, das mögen für Paul Barth das schlafende Kind von 1910 und das Dominik Müller-Bildnis von 1924 belegen. Man erkennt in den beiden Blättern dieselbe Hand, man erkennt aber auch die Distanz der Jahre; ganz ähnlich wie in den Gemälden. Zeichnungen werden sehr geschätzt als das Unmittelbare, das die ganze Frische eines Eindrucks, eines Augenerlebnisses bewahrt, als die erste spontane Aeusserung des erregten künstlerischen Schaffenstriebes. Bei Paul Barth empfindet man weniger solchen Unterschied gegenüber den malerischen Ausdrucksmitteln, mit denen er zu sehr verwachsen ist, um irgendwie an Unmittelbarkeit einzubüssen. Seine Liebe gilt der Oelmalerei, die allem Graphischem am entgegengesetztesten ist. An andere Technik rührt er kaum. Das hat seine Gründe. Er bedarf des biegsamsten, nachgiebigsten Mittels, das bis zum letzten Augenblick der verändernden, verbessernden Hand gehorcht. Geduld des Materials und Geduld des Malers müssen sich vereinen, bis keine Unklarheit, kein falscher Ton mehr bleibt. Denn Malen heisst für ihn nicht allein Erfassen der Formenwelt in ihren wesentlichen Zügen, nicht allein Bewältigen der Phänomene von Licht und Farbe, sondern darüber hinaus etwas Höheres und Feineres, das ein Hinhorchen der Seele bedingt auf Harmonien, die in allem Sichtbaren walten. Dass es dem Maler gegeben sei, diese Harmonien zu erlauschen und im Bilde zum Erklingen zu bringen, das — so hat Paul B. Barth einmal gesagt — ist eine Sache der Gnade. Er ist einer der begnadeten Künstler. So ist ihm auch das eine geschenkt, was vielen versagt ist: sich über die Grenzen klar zu sein, die ihm gesetzt sind. Und darin beruht nicht zuletzt die Vorbildlichkeit seiner Kunst. *Wilhelm Barth.*

DAS BASLER WEHRMÄNNERDENKMAL

Das Basler Wehrmännerdenkmal auf der Batterie — eine Arbeit des Bildhauers Louis Weber — ist neuerdings in einer vandalisch rohen Weise verstümmelt worden. Die Tagespresse hat es an Protesten gegen diesen barbarischen Akt nicht fehlen lassen, allein sie hat zugleich der vox populi insofern Ausdruck gegeben, als sie übereinstimmend schrieb, das Denkmal, das in Hochrelief »nur« drei nackte Männer ohne die geringste Anspielung an das Soldatenhandwerk darstellt, sei eben kein rechtes Wehrmännerdenkmal und sei vielleicht gerade dieses Mangels wegen von übereifrigen Militaristen verstümmelt worden. Dieser Tadel ist in keiner Weise berechtigt. Unter den allzuvielen schweizerischen Soldatendenkmälern steht für mein Gefühl Webers Relief mit an erster Stelle, nicht nur durch seine bedeutenden künstlerischen Qualitäten, sondern gerade auch deshalb, weil es jede sentimentale Kriegspose vermeidet und einzig die im Soldaten verkörperte Manneskraft darstellt. Wer daran nicht genug hat, der mag sich an die Inschrift halten. Wir haben in der Schweiz wirklich keinen Grund, die meist sehr wenig geschmackvollen Kriegerdenkmäler der einst kriegführenden Staaten nachzuahmen. Das Andenken an die während der Grenzbesetzung verstorbenen Wehrmänner wird bei uns lebendig bleiben, ohne dass wir mit öffentlich zur Schau gestellten Heldenposen an einen Krieg erinnern, den andere führten und nicht wir. *Gtr.*



LOUIS WEBER, BILDHAUER, BASEL
Detail vom Wehrmännerdenkmal auf der Batterie