

# Surrealismus in der Schweiz : ein pragmatischer Weg

Autor(en): **Hauser, Stephan E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **57 (2006)**

Heft 3: **Klassische Avantgarde = Courants classiques de l'avant-garde = Correnti classiche dell'avanguardia**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394343>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke 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 Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **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.

# Surrealismus in der Schweiz – ein pragmatischer Weg

Die Rezeption der internationalen Avantgarden fand in der Schweiz der Zwischenkriegszeit in einem gesellschaftlichen Umfeld statt, das auf Werterhaltung setzte. Das Ideal einer authentisch wirkenden und wirksamen «Schweizerkunst» lief einer offenen und konstruktiven Auseinandersetzung mit neuen Ansätzen entgegen. Für eine besonders ausgeprägt avantgardistische Tendenz im internationalen Konzert, den Surrealismus, war in diesem Heimatgefühl versprechenden Kunstkonzept kein Platz vorgesehen. Vor diesem Hintergrund gilt es, die Strategien herauszuarbeiten, welche die Schweizer Surrealisten anwandten, um sich trotzdem zu behaupten.

In Frankreich war der Schriftsteller André Breton der führende intellektuelle Kopf der surrealistischen Bewegung. Seine Definition des Surrealismus von 1924 klingt wie eine Kampfansage und beansprucht alleinige Gültigkeit: «Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.»<sup>1</sup> Eine solch radikale Haltung war in der Schweiz undenkbar. Die Schweizer Surrealisten schlugen einen eigenen Weg ein.

## Die Absenz der Schweiz

In der internationalen Literatur zum Surrealismus ist die Schweiz ebenso absent wie auf jener berühmt-berüchtigten Karte von 1929, die in ihren Umrissen «die Welt zur Zeit der Surrealisten»<sup>2</sup> zeigt. Dabei war die surrealistische Bewegung mit ihren Anfängen in Paris expansiv gestimmt und daran interessiert, international zu wirken und entsprechende Kontakte zu pflegen.<sup>3</sup> Viele dieser Kontakte sind durch Vortrags- und andere Reisen, insbesondere des charismatischen Kopfes der Bewegung, André Breton, entstanden.<sup>4</sup> Später zwang der Faschismus viele Künstler und Intellektuelle dazu, ins Exil zu gehen und brachte damit notgedrungen

einen weiten Radius des Ideentransfers mit sich.<sup>5</sup> Zudem waren die Surrealisten publizistisch sehr aktiv und sorgten mit Manifesten, Pamphleten und Zeitschriften in Text und Bild für Publizität. Die Schweiz jedoch wurde von den Pariser Surrealisten weder be- reist noch als Exilland in Betracht gezogen. Entsprechend spielt sie in der internationalen Surrealismusrezeption kaum eine Rolle.

Es gibt aber durchaus auch hausgemachte Gründe dafür, dass alles, was unter der Bezugsgrösse «Schweizer Surrealismus» gefasst werden kann, im Kollektivereignis der internationalen Bewegung nicht oder wenn überhaupt nur marginal aufscheint. Erster und wichtigster Grund hierfür ist, dass der Surrealismus in der Schweiz ausschliesslich von bildenden Künstlern vertreten und also als reines Kunstproblem portiert und wahrgenommen worden ist. Reduziert auf die Frage der Kunstpraxis, stand der Surrealismus in seiner schweizerischen Ausprägung von Anfang an in Widerspruch zum hoch gesteckten Anspruch, als Avantgardebewegung mit gesellschaftsutopischer Experimentierfreudigkeit<sup>6</sup> auf eine Veränderung der allgemeinen Lebensbedingungen hinzuwirken. Gerade weil diese eigentliche Stossrichtung des Surrealismus nicht berücksichtigt werden konnte, mussten sich die Schweizer Vertreter in ihrer Selbstbeschränkung überfordert fühlen. Als weiterer wesentlicher Grund ist die Koalitionsbereitschaft der Schweizer Surrealisten mit den Abstrakten zu nennen. Vom Standpunkt der Pariser Surrealisten-Gruppe aus betrachtet ein widersinniges und kontraproduktives Unterfangen, hatte doch insbesondere Breton den Surrealismus in seinen plastischen Ausprägungen als überlegene Alternative zum Purismus der gegenständlichen Kunst entworfen, die er als unkritische Affirmation des Rationalismus schroff ablehnte.

## Dezidierte Ablehnung

Zwar hatte, was an surrealistischen Aktivitäten in der Schweiz der Zwischenkriegszeit dokumentiert ist, bei der Pariser Surrealisten-Gruppe keine messbare Aufmerksamkeit erregt, umgekehrt aber wirkte der Pariser Surrealismus durchaus in die Schweiz hinein. In diesem Rahmen wurde er 1929 im Kunsthaus Zürich



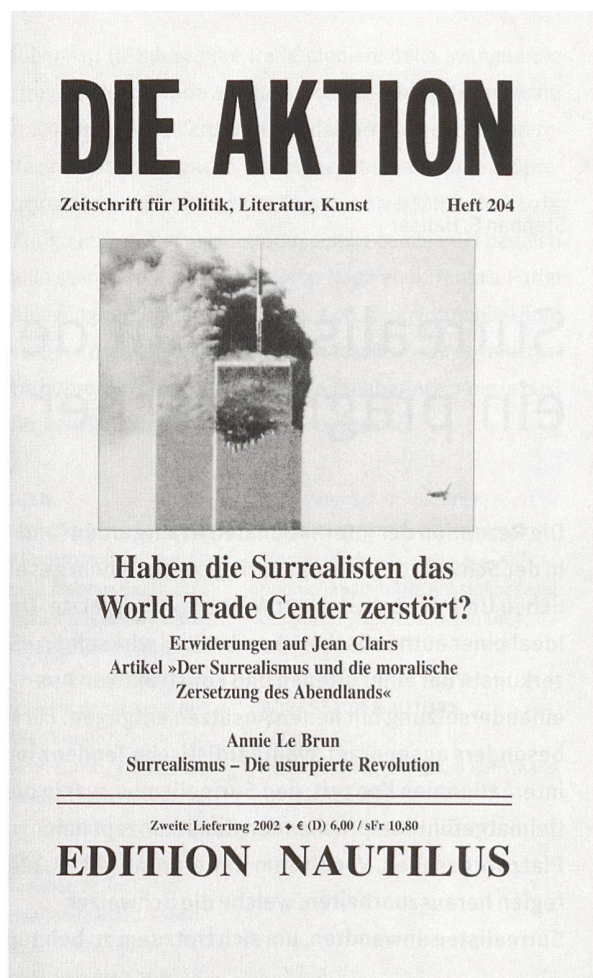
anlässlich der Ausstellung *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik* und 1935 im Kunstmuseum Luzern unter dem Titel *These, Antithese, Synthese* dem Schweizer Kunstpublikum vorgestellt. Die avantgardistisch inspirierten Schweizer Künstler beanstandeten bei beiden Ausstellungen heftig, dass die einheimische Avantgarde kaum berücksichtigt worden war. Das Selbstbild war denn auch wesentlich dadurch geprägt, dass man in der Schweiz die internationalen Ansätze rezipierte, selbst jedoch um jede Art von Anerkennung kämpfen musste.

Auch Schweizer Künstler wie Serge Brignoni, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim, Kurt Seligmann und Gérard Vulliamy, die zeitweise Mitglieder der Pariser Surrealisten-Gruppe waren und damit eine bestimmte Art von Authentizität geltend machen konnten und mitunter im Ausland beträchtliche Erfolge feierten, stiessen im eigenen Land auf dezidierte Ablehnung. Weshalb gerade das Surrealistische so viel Ablehnung provozierte, lässt sich noch heute ermesen, wenn gegen Walter Benjamins Essay von 1929, in dem der Surrealismus als «letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz» beschrieben wird, Jean Clair, oberster Kulturverwalter Frankreichs und ausgewiesener Kenner der französischen Moderne, 2001 öffentlich behaupten kann, dass das World Trade Center von den Surrealisten zerstört worden sei (Abb. 1).<sup>7</sup> Der Ruf, intellektuell und subversiv zugleich zu sein, haftete dem Surrealismus schon immer an.

Die Haltung der offiziellen Schweizer Kunstvermittler wird etwa anlässlich Meret Oppenheims erster Basler Ausstellung von 1936 deutlich, an der unter anderem auch ihre Arbeit *Ma gouvernante* (Abb. 2) gezeigt wurde. Die Basler Kritik verhielt sich gönnerhaft bis offen ablehnend: «Weniger Zügellosigkeit, mehr Objektivität und sich besser im Umgang mit Farben vertraut machen, das möchten wir dem Meretlein auf den Weg geben.»<sup>8</sup> Zeitgleich wanderte Oppenheims heute bekannteste Arbeit, die *Pelztasse*, von einem Kunstzentrum zum anderen, von Paris nach London und New York, wo sie noch im selben Jahr vom Museum of Modern Art angekauft wurde. Parallel zu ihrem internationalen Durchbruch als surrealistische Künstlerin wird Oppenheim in der Schweiz wie ein Schulkind behandelt. Dass dieser Umgangston nicht einmalig oder künstlerspezifisch ist, zeigt eine Stelle aus einem 1942 gedruckten Text von Georg Schmidt über das Werk von Walter Kurt Wiemken (Abb. 3). Der Kritiker bemerkt: «Zunächst allerdings hatte es den Anschein, als erliege Wiemken [1933] dem übermächtigen Einfluss Picassos und anderer französischer Surrealisten ...», um dann erleichtert festzustellen: «aber nun [1934] ist es eindeutig nur noch ein Nebengeleise.»<sup>9</sup>

### Gemeinsam eine Position sichern

Die Enttäuschung der abstrakt und surrealistisch orientierten Schweizer Künstler, bei den international angelegten Ausstellungen in Zürich und Luzern nicht berücksichtigt worden zu sein, wirkte vereinend.<sup>10</sup> Folgerichtig spricht Willy Rotzler 1981 in

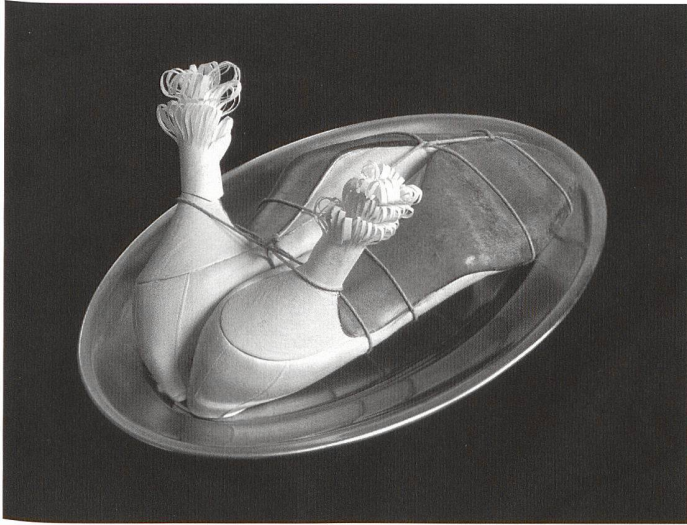


1

*Aspekte der Avantgarde* von einer Gruppeneuphorie: Denn ohne kritische Masse sind die Gefahren der inneren Zerreibung grösser als die Möglichkeiten, sich produktiv zu dominierenden Strukturen zu verhalten. Diese Einsicht liess besonders die surrealistisch gesinnten Künstler pragmatisch handeln. Die 1933 in Basel gegründete *Gruppe 33* wurde rasch zum Sammelbecken der am meisten angefeindeten Künstler verschiedener Tendenzen. Interessant ist, dass Georg Schmidt anlässlich der Gründung eine Stellungnahme veröffentlichte, in der er in der Künstlergruppe das Surrealistische dominieren sieht und sich eine gesellschaftliche Wirkung davon verspricht.<sup>11</sup> Abt und Wiemken hatten die Gruppe initiiert. An surrealistisch Orientierten kamen später noch Brignoni, Moeschlin, Oppenheim sowie Seligmann als gern gesehener Gast aus Paris dazu.<sup>12</sup> Mentalitätsmässig war die *Gruppe 33* aber zu sehr im Basler Milieu verhaftet, als dass sie jemals bedeutsam überregional oder gar national hätte wirken können.

Eine *Groupe Suisse Abstraction et Surréalisme* von Leo Leuppi nach dem Vorbild der *Gruppe 33* 1934 in Zürich gegründet und



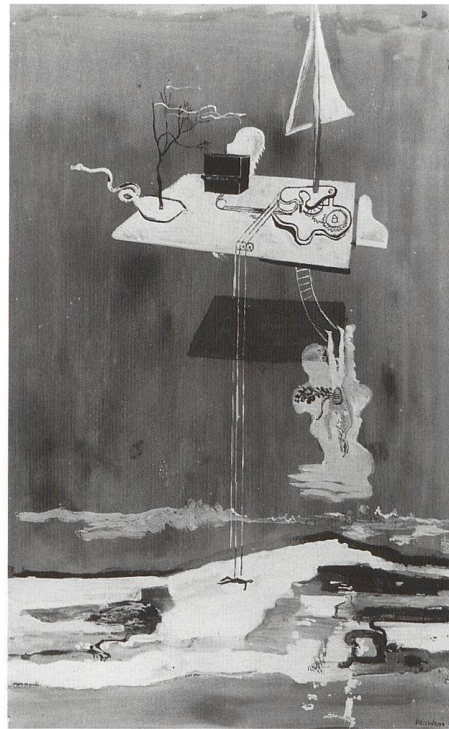


2

1 Die Aktion, Heft 204, Juli 2002, Titelseite.

2 Meret Oppenheim, *Ma gouvernante*, 1936, weisser Damenschuh auf ovaler Metallplatte mit Papiermanschette, ca. 30 × 30 × 15 cm, Original zerstört, Replik 1967, Moderna Museet, Stockholm.

3 Walter Kurt Wiemken, Surrealistisches Bild, Studie zu Rätsel der Sphinx II, Tempera auf Papier, 41 × 25,5 cm, Standort unbekannt.



3

konzeptuell der Gruppe *Abstraction-Création* in Paris nachempfunden, in der auch viele Schweizer Avantgardenkünstler Mitglied waren, deren Rat man zuvor eingeholt hatte, mündete 1937 in die Konstitution der *Allianz*.<sup>13</sup> In der *Allianz* überwog die konstruktive Tendenz. Dennoch waren nahezu alle surrealistisch orientierten Schweizer Künstler Mitglied der Gruppierung. Im *Almanach neuer Kunst in der Schweiz*, 1940 von der *Allianz* herausgegeben, sind neben hochkarätigen Texten von Max Bill, Le Corbusier, Sigfried Giedion und anderen auch programmatische Texte von Seligmann und Vulliamy zur surrealistischen Sektion abgedruckt. Seligmann betont in seinem Beitrag «Die ungleichen Brüder» das Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion und Surrealismus und die Zusammengehörigkeit beider Tendenzen in ihrem Verhältnis zur traditionellen Kunst (Abb. 5), setzt sich aber auch für die Überlegenheit der surrealistischen Tendenz ein, wenn es darum geht, das Experimentelle im Avantgardestreben zur Geltung zu bringen (Abb. 4).<sup>14</sup> Vulliamy kritisiert in seinem Beitrag «Le surréalisme et son avenir» am Pariser Surrealismus die Domi-

nanz des Literarischen und spricht sich vehement für eine Besinnung auf die plastischen Mittel aus (Abb. 6): «Peut-être est-ce la seule erreur de ce mouvement, la peinture ne devant pas être uniquement littéraire. [...] Ce [...] n'excluera nullement toute idée littéraire, mais l'art ne peut être avant tout que plastique [...]»<sup>15</sup>

Noch mehr als Seligmanns Beitrag macht Vulliamys Text deutlich, wie der Surrealismus als reines Kunstproblem in der Schweizer Avantgarde eigentlich verkürzt und darum missverständlich angekommen ist, und wie gerade die Einforderung einer Besinnung auf die künstlerischen Mittel die natürliche Konsequenz davon ist.

### Pragmatisch surrealistisch

Unter den Bedingungen einer Schweizer Kunstlandschaft, die (noch) zu wenig ausdifferenziert war, um mehr als *einer* Avantgarde Platz zu bieten, war die Koalition mit den Abstrakten für die surrealistisch gestimmten Schweizer Künstler, die ohne moralische Unterstützung aus Paris und ohne theoriestarke Leitfigur im





5

4 Kurt Seligmann, *Hommage à Urs Graf*, 1934, Öl auf Sperrholz, 160 × 130 cm, Kunstmuseum Bern, Zustandsaufnahme von 1934 (Marc Vaux).

5 Wilhelm Balmer, *Kolossalfigur von Hans Bär, Pannerherr bei Marignano 1515*, 1904, Fresko am 1900–1904 neu erbauten Rathaus-turm von Basel.

6 Gérard Vulliamy, *Hommage à «De la Tour» ou la mort du Saint-Sébastien*, 1935, Öl auf Holz, 89 × 116 cm, Besitz des Künstlers (1979).

7 Max von Moos, *Toledo*, 1937, Tempera und Öl auf Papier, lackiert, auf Karton aufgezogen, 50,5 × 33 cm, Privatbesitz.

eigenen Land auskommen mussten, eine – aus ihrer Sicht – kluge und künstlerisch überlebenswichtige Entscheidung. Gotthard Jedlicka vertrat 1934 sogar die Auffassung, dass eine Avantgarde in der Schweiz ganz unmöglich sei, da ihr eine lange organische Entwicklung vorausgehen müsse, wie sie die Schweizer Malerei eben nicht kenne.<sup>16</sup> Damit begründet er die verbreiteten Vorbehalte gegenüber der modernen Kunst im eigenen Land. Vorbehalte, die sich oft genug zu Feindseligkeiten steigerten. Insbesondere in Basel wüteten täglich Angriffe der konservativen Kräfte gegen die Avantgarde.<sup>17</sup>

In Anbetracht dieser Voraussetzungen begegnen die Schweizer Avantgarden der öffentlichen Ablehnung fast schon geduldig und verständnisvoll anmutend mit kollektiver Informations- und Erklärungsbereitschaft. Vielfach schreiben die Künstler die legitimierenden Texte selbst. Die in den 30er-Jahren dem Surrealismus am nächsten stehenden Schweizer Künstler, Giacometti, Seligmann und Oppenheim, verwirklichen sich ausserhalb der Schweiz und werden dort auch nur bedingt als Schweizer wahr-

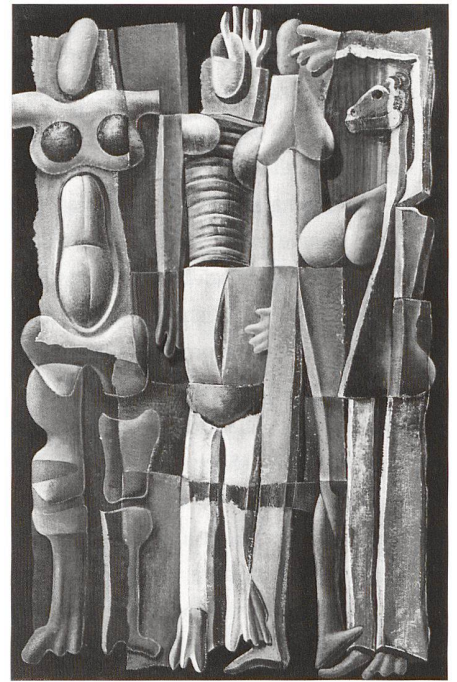
genommen. Den anderen genügt ein eher dünner theoretischer Überbau, weil weniger der Widerstand gegen die traditionelle Kunst im Mittelpunkt ihres Interesses steht als vielmehr die Ausbildung von Strategien, mit denen sie an der Ökonomie der etablierten Schweizer Kunstlandschaft partizipieren können. Dazu gehört der Zugang zu den vorherrschenden Diskursen, in denen sich das Konstrukt «Schweizerkunst» in der Zwischenkriegszeit formiert.

Max von Moos gelingt dies durch eine überraschend solide Psychologisierung der im «Heimatstil» angestrebten Bodenständigkeit (Abb. 7), anderen dem Surrealismus nahe stehenden Schweizer Künstlern wie Brignoni und Wiemken, indem sie den Surrealismus weniger als Haltung rezipieren, sondern bei ihrem täglichen Geschäft eher wie eine «Farbe» benutzen. Wiemkens Praxis, die bildsprachliche Ausdrucksweise verschiedener Ismen der 20er- und 30er-Jahre anzunehmen, ohne – im Gegensatz zu seiner persönlichen Entscheidung für die Figuration – eine davon entschieden zu bevorzugen, illustriert beispielhaft die pragma-





6



7

tischen Züge der Schweizer Avantgarde (Abb. 3). Bei seinem Aufenthalt 1928 in Paris nimmt Wiemken keine der Avantgarde-Strömungen – auch den Surrealismus nicht – zur Kenntnis, vielmehr entdeckt er diesen Anfang der 30er-Jahre zu Hause in Basel für sich. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem theoretischen Gefüge findet jedoch nicht statt. Wiemken interpretiert den Surrealismus als ein Mittel zur Darstellung von Zusammenhängen, die auf rätselhafte und kaum zu entschlüsselnde Weise kohärent sind. Wiemkens surrealistische Bilder gehören zum Authentischsten, was der Schweizer Surrealismus hervorgebracht hat. Sein grosses Thema, die Darstellung von «Zusammenhängen» – auch in sich wechselseitig bedingenden «Gegensätzen» –, setzt Wiemken aber auch mit anderen Ausdrucksmitteln ins Bild. Der Surrealismus ist für ihn eine «Farbe», zeitweise ist es seine liebteste, mit der er eben diese «Zusammenhänge» sichtbar werden lässt.

Wiemkens Zugangsweise erscheint bezeichnend für den Schweizer Surrealismus, auch wenn die Werkkomplexe auf der anschaulichen Ebene individuell ausgeprägt sind und sich stark

unterscheiden: Sein Ansatz ist weder engagiert noch oberflächlich. Diese Grundhaltung gibt angesichts des vordringlichsten Problems, sich am Konstrukt «Schweizerkunst» zu beteiligen, die optimale Einstellung wieder. Die Vielfalt der Sicht- und Ausdrucksweisen ist ein Merkmal der Moderne. Das Unvermögen der Schweizer Surrealisten, eine eigene Gruppe zu bilden und in Bewegung zu setzen, ist aber nicht einfach nur Scheitern an der Moderne. Im historischen Rückblick wirkt der Umstand vielmehr abgestimmt auf den Verzicht der Schweizer Avantgarden, sich im Auftreten, in ihrer Gruppendynamik, auszudifferenzieren. Sicher eine sehr vernünftige, in ihrer Bejahung der Ausdrucksvielfalt aber auch durchaus moderne Entscheidung, die es erlaubt, sich der Ökonomie der «Schweizerkunst» zu bedienen, ohne deren Einheitsgedanken übernehmen zu müssen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kommt die historische Rezeption der Schweizer Kunst surrealistischer Prägung nicht sogleich in Gang. Heute will niemand mehr ernsthaft den Surrealismus und die an-



deren avantgardistischen Tendenzen aus dem Corpus des Schweizer Kunstschaffens ausschliessen; aber auch niemand kann davon absehen, wie sehr diese Tendenzen in der Schweiz gemeinsam mit und nicht etwa gegen die traditionellen Strömungen modern geworden sind. So muss man gerade den Surrealismus – als eine besondere Zuspitzung unter den europäischen Modernismen – in seiner Schweizer Ausprägung in diesem Lichte würdigen, wenn er angemessen zur Geltung kommen soll.

### Résumé

L'avant-garde suisse a perçu le surréalisme comme un pur problème artistique. Sans support théorique, il lui manquait la dimension sociale du mouvement parisien. Le surréalisme resta par conséquent limité à quelques rares artistes qui ne se constituèrent jamais en un groupe homogène mais qui coopérèrent avec d'autres courants d'avant-garde, comme le *Groupe 33* ou *Allianz*. Compte tenu de l'attitude pragmatique des artistes de la mouvance surréaliste en Suisse, on peut en déduire que ces derniers ne cherchaient pas tellement à s'opposer à l'art traditionnel, mais qu'ils voulaient surtout participer durablement à l'économie de ce qu'on appelle «l'art suisse». Il s'agit de tenir compte de cette particularité si l'on veut rendre hommage à sa juste mesure au surréalisme en Suisse.

### Riassunto

L'avanguardia svizzera ha recepito il surrealismo come problema esclusivamente artistico. L'assenza di un supporto teorico ha comportato la mancanza di quella dimensione sociale propria del movimento parigino. Di conseguenza, il surrealismo è rimasto un fenomeno limitato a pochi artisti, che non si sono mai uniti in un sodalizio omogeneo, hanno invece cooperato con altre correnti avanguardistiche quali il *Gruppo 33* e l'*Allianz*. L'atteggiamento pragmatico degli artisti svizzeri di ispirazione surrealista fa supporre che il loro obiettivo non fosse tanto l'opposizione nei confronti dell'arte tradizionale, quanto piuttosto la partecipazione duratura all'economia del costruito "arte svizzera". La valutazione del surrealismo in Svizzera deve tener conto di questa caratteristica peculiare.

### ANMERKUNGEN

- 1 André Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus*, Paris 1924; zit. nach ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 26–27.
- 2 «Le monde au temps des surréalistes», in: *Variétés*, Brüssel, Juni 1929, Nr. ausser Serie, S. 26–27.
- 3 Hierzu besonders *La planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences 1938–1947*, Ausstellungskat. Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1986.
- 4 Hierzu v. a. die Dokumentationen in: André Breton, *La beauté convulsive*, Ausstellungskat. Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.
- 5 Hierzu v. a. Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Mass./London 1995.
- 6 Für Klaus von Beyme in seinem Buch *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München 2005, S. 849, ist der Experimentalismus «[d]er herausragende Prozess der Avantgarde-Bildung».
- 7 Walter Benjamin, «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz», in: ders., *Aufsätze, Essays, Vorträge* (Gesammelte Schriften Band II.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser), Frankfurt am Main 1999, S. 295–310; Jean Clair, «Le surréalisme et la démolition de l'Occident», in: *Le Monde*, 22.11.2001. Wiederabgedruckt zusammen mit – empörten – Leserreaktionen, in: *Jean Clair ou la misère intellectuelle française*, hrsg. von L'Association des amis de Benjamin Péret, Paris 2002; dt. Übersetzung: «Haben die Surrealisten das World Trade Center zerstört? Erwiderungen auf Jean Clairs Artikel «Der Surrealismus und die moralische Zersetzung des Abendlandes»», in: *Die Aktion. Zeitschrift für Politik, Literatur, Kunst*, hrsg. von Lutz Schulenburg, Hamburg, Juli 2002, Heft 204. – Vgl. auch Thomas Hecken, *Avantgarde und Terrorismus: Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld 2006.
- 8 *National-Zeitung*, 29.4.1936, Nr. 197, S. 5.
- 9 Georg Schmidt, «Walter Kurt Wiemken – sein Weg und sein Wesen», in: *Walter Kurt Wiemken 1907–1940*, Basel 1942, S. 7–29, hier S. 17–18.

- 10 Willy Rotzler, «Aspekte der Avantgarde», in: *Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Dreissiger Jahre Schweiz*, Ausstellungskat. Kunsthaus Zürich, 1981, S. 320–330.
- 11 -dt [Georg Schmidt], «Die Weihnachtsausstellung 1933 in der Kunsthalle», in: *National-Zeitung*, 12.12.1933, Nr. 578, Zitat: «Der Surrealismus ist die kongruenteste Kunst des Augenblicks, in dem wir uns befinden. Er ist das Bildermalen nicht der vitalsten, wohl aber der empfindlichsten Künstler unserer Zeit. [...] Der Surrealismus ist die Verteidigungsstellung der Bohème [...] zwischen dem Abendrot der Herrschaft des Spiessbürgers und dem Morgenrot der Herrschaft des Arbeiters. Es ist nicht zufällig [...], dass sich die ganze «Surrealisten-Gruppe» frankreichwärts orientiert.»
- 12 Zur Geschichte der *Gruppe 33* siehe die erschöpfende Monografie *Gruppe 33* von Yvonne Höfliger-Grieser u. a., Basel 1983.
- 13 Rotzler 1981 (wie Anm. 10), S. 328–329.
- 14 Ausführlicher hierzu Stephan E. Hauser, *Kurt Seligmann 1900–1962. Leben und Werk*, Basel 1997, S. 161–163.
- 15 Gérard Vulliamy, «Le surréalisme et son avenir», in: *Almanach neuer Kunst in der Schweiz*, hrsg. von der Allianz, Vereinigung Moderner Schweizer Künstler, Zürich [1940], S. 83–84, hier S. 84.
- 16 Gotthard Jedlicka, «Allgemeine Bemerkungen», in: ders., *Zur Schweizerischen Malerei der Gegenwart*, Erlenbach-Zürich 1947 (verfasst im Juni 1934), S. 13–25, hier S. 23.
- 17 Josef Helfenstein, *Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Stuttgart 1993, S. 94.

### ABBILDUNGSNACHWEIS

- 2: © 2006 ProLitteris, 8033 Zürich; Moderna Museet, Stockholm. – 3, 6, 7: für Walter Kurt Wiemken, Max von Moos: © 2006 ProLitteris, 8033 Zürich; Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. – 4: © 2006 ProLitteris, 8033 Zürich; Kurt and Arlette Seligmann Foundation, Sugar Loaf, New York. – 5: Staatsarchiv Basel-Stadt, NEG R 1329

### ADRESSE DES AUTORS

Dr. des. Stephan E. Hauser, Kunsthistoriker, Liestalerstr. 33, 4052 Basel, stephan-e.hauser@unibas.ch