

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 37 (1950)  
**Heft:** 3

**Artikel:** Rudolf Mäglin  
**Autor:** Schmalenbach, Werner  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-29015>

### **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**

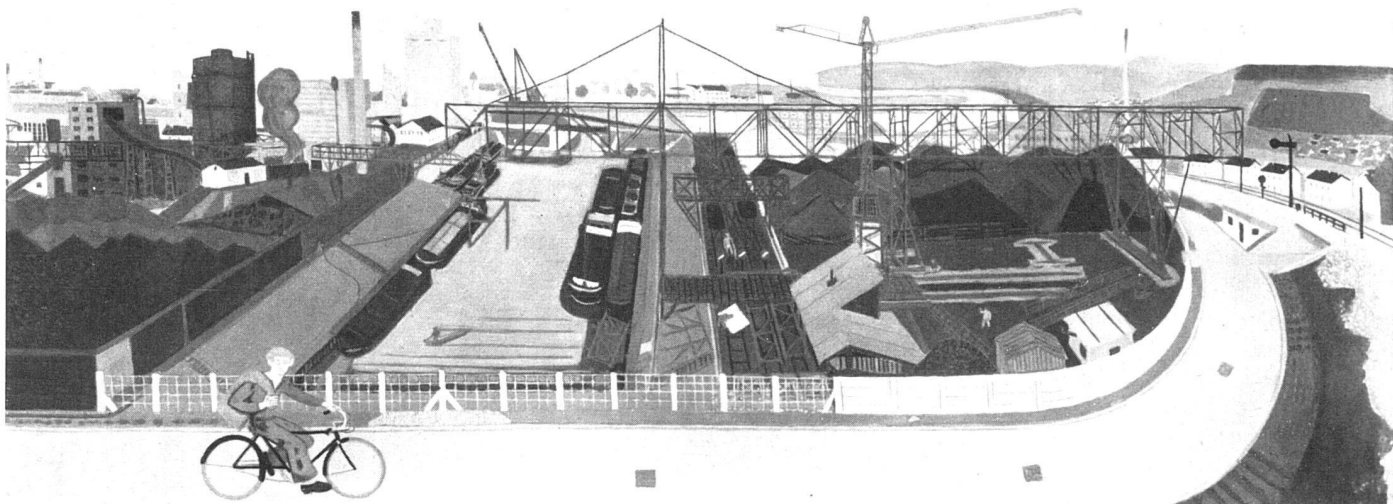
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **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:** 17.04.2025

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



Rudolf Mäglin, Hafenbecken II im Basler Rheinhafen, 1949 | Port fluvial de Bâle: le bassin II | Harbour-basin II, Rhine Harbour, Basle  
Photos: Eidenbenz SWB, Basel

## RUDOLF MÄGLIN

Von Werner Schmalenbach

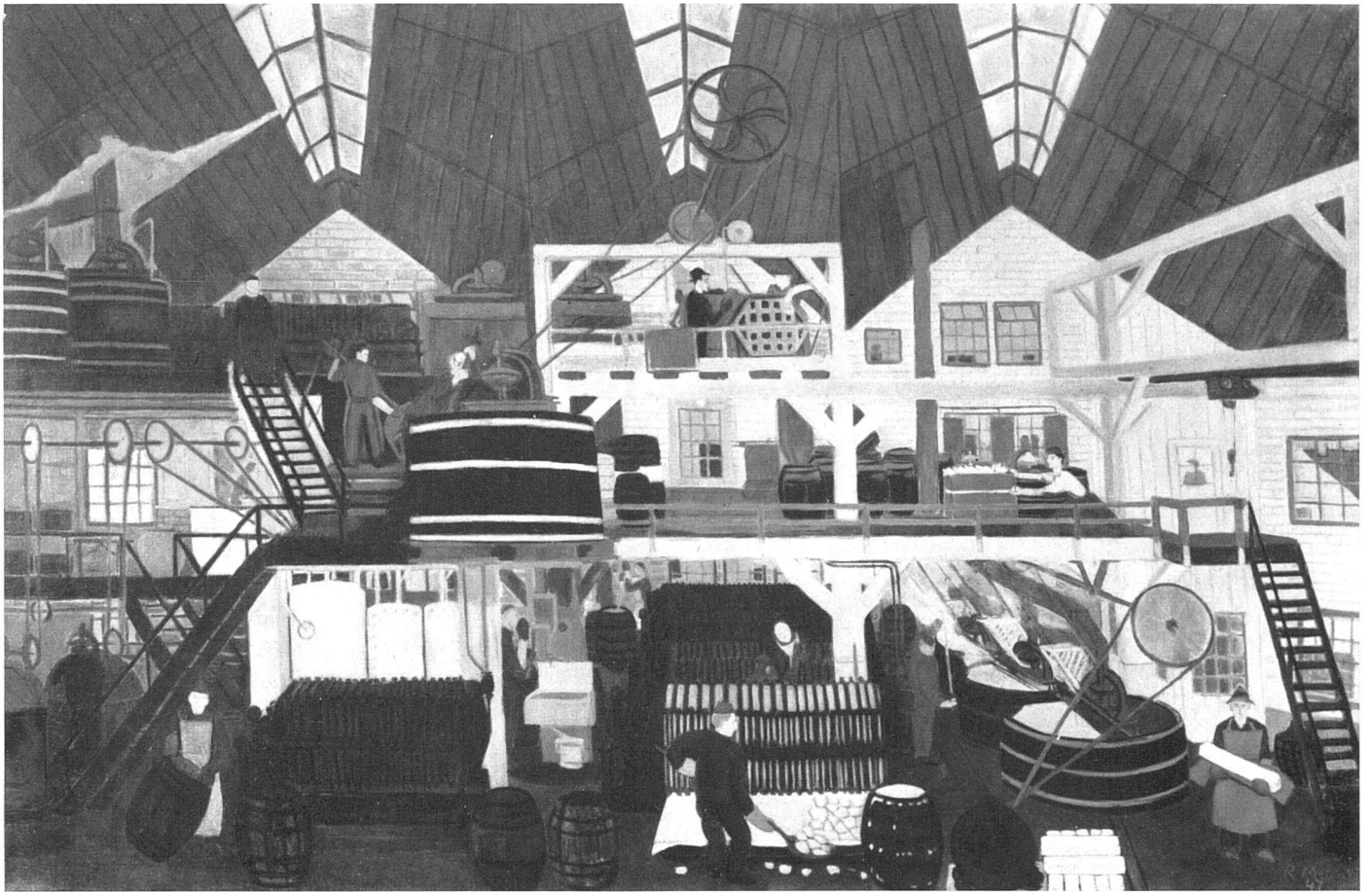
Der Maler Rudolf Mäglin ist Mitglied der Basler «Gruppe 33», in der sich die verschiedensten modernen Kunstströmungen zusammengefunden haben. Er ist zweifellos eines der auch über Stadt und Land hinaus bedeutendsten Mitglieder dieser Gruppe, obschon er eigentlich außerhalb steht, sowohl durch sein persönliches Leben wie durch seine Malerei. Er gehört weder der einen noch der andern Richtung an, ist künstlerisch vielleicht traditioneller als die meisten und wirkt doch gegenüber den meisten als revolutionärer. Dies liegt bei Mäglin nicht an der stilistischen «Richtung», sondern an dem Stoff, in dem seine Malerei ganz und gar verankert ist: Mäglin ist der Maler der Bauplätze, der chemischen Fabriken und der Industriearbeiter. Sein ganzes Schwergewicht ruht in der Sache, um die es ihm geht, und nicht in dieser oder jener modernistischen Form. Für diese Sache aber hat er eine eigene und unverwechselbare formale Sprache gefunden. Wir wollen uns nicht einlassen auf die heute besonders in Osteuropa beliebte Modediskussion zwischen «Formalismus» und «sozialem Realismus»; diese Diskussion ist festgefahren, da sie von vornherein parteipolitisch festgelegt ist. Es hat sich ja auch gezeigt, daß das Resultat dieser Diskussion (beziehungsweise dieses Dekretes) überall ein mehr oder weniger pathetischer oder auf andere Weise sentimentaler Naturalismus ist, der mit «Realismus» in Wirklichkeit nicht das geringste zu tun hat. Gerade von diesen Merkmalen ist bei Mäglin nichts zu finden: keine Spur von Sentimentalität, keine Spur von Heroisierung des Arbeiters. Wenn man auch das menschliche Bekenntnis

durchspürt, so gibt es doch keine Brusttöne. Und weit entfernt ist Mäglin von jedem – möglicherweise auch «malerisch» gemilderten – Naturalismus. Mit der gleichen Intensität, mit dem es ihm um die «Sache» geht, geht es ihm um die überzeugende Form. Allerdings ist für ihn dies beides aufs Unzertrennbarste verschmolzen – und zwar in einem echteren und kraftvolleren Sinne, als man es phrasenhaft von jedem dritten Künstler zu behaupten pflegt.

Die motivische Vorliebe eines Künstlers für die Welt der Arbeit kann aus einem politischen Programm kommen – dann ist sie von Anfang an künstlerisch verunglückt und braucht einen weiter nicht zu beschäftigen. Sie kann aber auch aus einer menschlichen Anteilnahme kommen. Das ist so natürlich wie die Liebe eines Malers zum Ballett oder die Liebe eines andern zu blühendem Flieder. Für Mäglin ist der Arbeiter kein politisches Programm, sondern ein Mensch, mit dem er sich in Gemeinschaft fühlt; die Welt der Bau- und Industriearbeiter ist seine Welt, sein menschlicher Bereich. Es muß auch gar nicht gesagt sein, daß Mäglin selbst auf Bauplätzen und in Fabriken gearbeitet hat und daß er mit den Arbeitern zusammenlebt: der Gleichklang des Herzens, den wir in seinen Bildern vernehmen, genügt, und es ist genug Ernst und genug Humor darin, um zu überzeugen. Daß diese Welt, die die seine ist, so viel menschliches Schicksal birgt und so viel menschliches Schauspiel bietet wie jede andere «Welt» – will man das wirklich leugnen? Will man wirklich noch behaupten?



R. Mäglin, «Grüingasse» in einer chemischen Fabrik, 1949 | «Rue verte» dans une fabrique de produits chimiques | «Green Alley» in a chemical factory



Rudolf Mäglin, *Lokal IV in einer chemischen Fabrik*, 1947 | *Intérieur d'une fabrique de produits chimiques: salle IV* | *Room IV in a chemical factory*  
 Photos: Eidenbenz SWB, Basel

ten, daß das eine ihrem Wesen nach «unmusische» Welt ist? Zumindest das Erlebnis van Goghs sollte uns von diesen Vorurteilen befreit haben!

Nicht zufällig kommt uns der Name van Gogh auf die Lippen – wenn wir nun auch nicht den Maßstab verlieren wollen. Mit einer Intensität und Unbestechlichkeit geht es Mäglin um die «Sache», die in der Tat manchmal an van Gogh erinnern, der das überwältigendste Schauspiel einer «Sachlichkeit» in den letzten hundert Jahren geboten hat. Wobei dieser Sachlichste zugleich der in seiner eigenen Persönlichkeit Gefangenste war. Diese paradox klingende, aber vollkommen menschliche Verquickung von unbestechlichster Sachlichkeit und hoffnungsloser subjektiver Befangenheit, dieses gleichsam blinde Identifizieren von Umwelt (einer bestimmten Umwelt) und Ich kennzeichnet in milderer Weise auch Mäglin's menschliche und künstlerische Persönlichkeit. Die Dinge, auf die er ganz eingestellt ist, bekommen unwillkürlich das Gewicht seines Erlebens, ebenso wie sein Erleben immer schwer ist vom Gewicht dieser Dinge.

In diesem Sinne aufschlußreich und oft menschlich be-  
 zwingend sind Gespräche, die man mit dem Künstler

führt. Da hat man nicht selten das Gefühl, mit einem künstlerisch außerordentlich empfindsamen Banausen zu reden (was als ein großes Lob zu verstehen ist). Ein Beispiel: Mäglin hat in seinem Atelier gegenwärtig ein außerordentlich schönes Bild stehen; es handelt sich um eine Gasse in einer chemischen Fabrik. Das Bild ist noch nicht fertig. Mäglin erklärt etwa folgendermaßen: «Ich könnte das Bild natürlich einfach fertig malen. Es gibt ja gewisse Rezepte. Aber die erweisen sich alle als unbrauchbar. Zum Beispiel muß ich dort hinten die beiden Mauern noch räumlich voneinander lösen. Dazu gibt es gewisse malerische Mittel. Aber die nützen mir nichts. Ich muß eben wieder in die Fabrik gehen und die Farben studieren und ein paar Stunden zuschauen, bis ich wieder voll von der Gasse bin. Übrigens macht mir der Arbeiter da hinten mit der blauen Mütze Sorgen. Der durchquert bloß alle zwei Stunden mit seinem Schubkarren die Gasse; aber er gehört dazu, deshalb habe ich ihn auch hineingenommen. Dieser junge Arbeiter nun trägt – im Gegensatz zu den andern – alle paar Tage eine andersfarbige Mütze. Was soll ich nur machen? Das ist sehr schwer für mich, denn an etwas muß man sich doch halten!» Wenn ein krasser Naturalist so spräche, würde man sich nicht wundern, denn dann wäre es eben ein Banause, der wie ein Banause



spricht. Bei diesem Künstler aber, der die Farben sehr bewußt ändert, je nachdem wie er sie braucht, der mit Form und Farbe beständig komponiert, bei ihm ist es erstaunlich. Es ist Ausdruck einer echten Bescheidenheit gegenüber dieser ihm so lebenswichtigen Welt, Ausdruck zugleich einer gewissen Hilflosigkeit, die auch aus seinen Bildern spricht und die ihnen nicht wenig von ihrer Wärme und Echtheit gibt. Seine Lieblingsworte geradezu, die im Gespräch immer wiederkehren, sind «studieren» und «komponieren» – zwei «naive» Ausdrücke, die die beiden Seiten seines Arbeitens bezeichnen: einerseits «studiert» er einen Bauplatz, eine Fabrik, einen Hafen, einen Menschen, einen Farbkontrast – andererseits «komponiert» er sein Bild.

Mäglin kann etwa einem Künstler vorwerfen, daß er etwas «will». Während er von sich selbst sagt: «Ich kann doch nicht malen, wie ich es will; die Dinge diktieren mir, wie ich es machen muß.» Er «studiert» sein Objekt von allen Seiten, schaut tage-, wochen-, monatelang bei der Arbeit zu, porträtiert die einzelnen Arbeiter, auch wenn sie nachher vielleicht nur klein im Bilde vorkommen. «Diesen Arbeiter mußte ich erst richtig kennenlernen.» Aber dabei arbeitet beständig auch sein Formwille. So sehr der Tatbestand ihm diktiert, so sehr er sich am Tatbestand dauernd kontrolliert – so sehr tritt da den Dingen und Menschen ein ganz ausgesprochener künstlerischer Wille entgegen, ein Formwille, dem gegenüber man bei manch anderm Künstler höchstens noch von einem Formwunsch sprechen möchte.

Viel von diesem Willen ist zweifellos unbewußt. Es ist mehr ein künstlerischer Widerstand, an dem sich alles brechen muß, als ein bestimmtes formales Interesse, das sich der Dinge bemächtigt. Man denkt vor Mäglin's Bildern leicht an einen peintre naïf, der in der Meinung, die Natur zu «studieren», ein denkbar naturfernes Bild «komponiert». Zu einem Teil möchte man Mäglin immer als peintre naïf bezeichnen – wenn seine Naturferne auch hin zur Wirklichkeit führt und nicht weg von ihr, und wenn er auch sehr viel geistige Überlegenheit über seine Arbeit hat.

Mäglin's formaler Wille betrifft einmal die Farbe, die er vollkommen meisterlich komponiert, und zwar sowohl in den großen Kontrasten als in den kleinsten Stufen. Es steckt ferner ein Stück Konstruktivist in ihm, und auch diese Neigung ist sofort objektiv verankert: im Verstehen und Vermitteln technischer Konstruktionen; ein Bauplatz mit Kranen und Gerüsten etwa ist für ihn von großem Reiz, und diesen Reiz haben denn auch viele seiner Bilder. Dabei geht es ihm darum, zunächst einen komplizierten räumlichen Aspekt, der voller Zufälligkeiten ist, für die Fläche zu ordnen und zu vereinfachen – ihn dann aber innerhalb der hergestellten malerischen Ordnung so weit zu komplizieren, daß er Reichtum und Leben in sich hat. So wird der objektive Tatbestand geformt unter Benutzung der ihm innewohnenden Formkräfte. Es findet auch eine gewisse Rollenverteilung zwischen Form und Farbe statt: die Welt der Bauplätze ist mehr eine formale Angelegen-

Rudolf Mäglin, *Vier Farbarbeiter*, 1948 | *Quatre ouvriers d'une fabrique de produits chimiques* | *Four Colourworkers*





Rudolf Mäglin, *Farbarbeiter in Blau*, 1949 | *Ouvrier en bleu* | *Colourworker in blue*  
 Photo: Eidenbenz SWB, Basel

heit, wobei die Farbe nur begleitende Funktion hat, während die Welt der chemischen Industrie vor allem ein Schauspiel der Farbe ist, das sowohl an Farbe wie Form ungleich schwerere Ansprüche stellt.

Ein besonderes Problem bei Mäglin sind die Figuren. Man kreidet ihm hier oft formale Mängel an, und gelegentlich nicht zu Unrecht. Natürlich meinen wir dabei nicht die mangelnde naturalistische «Richtigkeit», sondern im Gegenteil ein gewisses Nicht-Loskommen vom Naturalismus, eine gewisse formale Banalität. In den meisten Bildern der letzten Jahre hat Mäglin – bei dem man überhaupt das Gefühl des beständigen Reifens hat – diese Banalität weitgehend überwunden oder, richtiger, hat aus ihr etwas gemacht. Man spürt, wie der Künstler mit diesen Gesichtern arbeitet. Er hat

– im Gegensatz etwa zu eigentlich allen Expressionisten – keine vorgefaßte Vorstellung von einem Gesichtstypus; jedes Gesicht wird individuell behandelt, wobei ihn aber eine halb bewußte typisierende Reserve vor Gruppenporträts schützt, andererseits auch eine glückliche Grenze des «Könnens».

Mäglin steht, wenn man unbedingt danach fragen will, am ehesten in der Linie des Expressionismus. Aber nicht im Sinne jener Expressionisten sattsam bekannten Schlagens, die einem dauernd zu beweisen trachten, daß der Menschheit ganzer Jammer sie anfaßt, und bei denen schließlich, im Alter, ein jeglicher Expressivität barer, rein formaler *Expressionismus* übrig bleibt. Mäglin ist expressiv in diesem die Wirklichkeit zugleich aufnehmenden und verändernden Sinne, im Sinne einer starken, warmen und sehr ruhigen Identifizierung seiner selbst mit der Welt der Arbeiter, der er sich und seine Kunst verschrieben hat. Wenn man sich nach Parallelen umsieht – es fällt einem kaum etwas ein. Vielleicht Munch aus der Zeit der großen Arbeiter-Bilder. Aber der große Unterschied ist der, daß bei Munch der Arbeiter als eine über seine Individualität hinausgehende, fast bedrohliche gesellschaftliche Macht erscheint, während Mäglin ihn eher als Glied in einem kollektiven Arbeitsprozeß und dazu immer menschlich als Arbeitskameraden sieht.

In einem Bericht, den der Künstler 1948 an die Stipendienkommission des Kantons Basel-Stadt richtete, sagt er über sich selbst: «Für mich besteht die Masse aus sehr persönlichen Einzelindividuen, die im Bild nur durch die Komposition zur Gemeinschaft werden. Die eigentümliche Bekleidung, die sich bei der Arbeit des Chemiarbeiters herausgebildet hat, entspricht sehr der Eigenart des einzelnen, viel mehr als der Zivilanzug. Dies sind alles Probleme, die sich beim Eindringen in die Welt der Chemiarbeiter, wie überhaupt der Industriearbeiter – die in jeder Hinsicht eine Welt für sich ist und als hervorragend malerische Welt überhaupt dargestellt werden soll – stellen. Was im letzten Jahrhundert der Bauer für die Maler war, ist jetzt der Industrie- und Bauarbeiter. Was für den einen die Scholle ist, ist für den andern der Betrieb, der Bau, die Fabrik. Es ließe sich ein ganzes Leben darauf verwenden, diese Welt darzustellen, teils als Zeitdokument, teils als Fundgrube malerischer und menschlicher Probleme.»

*Rudolf Mäglin, geboren 1892 in Basel. Studierte Medizin. Ging 1920 zur Malerei über. Studienaufenthalte: 1920 Genf, 1921 Italien, 1922–1927 Paris, Bretagne, 1928 Spanien. Arbeitete zeitweise als ungelernter Arbeiter auf Bauplätzen und in Fabriken. Lebt in Basel.*