

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 2

Artikel: Carl Burckhardt und Albert Müller
Autor: Schmidt, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-31697>

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: 06.02.2025

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

Carl Burckhardt und Albert Müller

Von Georg Schmidt

Die Basler Kunsthalle zeigt im Januar/Februar eine Ausstellung von Werken des vor dreißig Jahren verstorbenen Bildhauers Carl Burckhardt, dessen wegweisende Stellung in der modernen Schweizer Plastik sich heute immer deutlicher erweist. Wir drucken bei dieser Gelegenheit das gehaltvolle, aus eigenem Miterleben gespiesene Vorwort ab, das der Konservator der öffentlichen Kunstsammlung Basel, Dr. Georg Schmidt, für den Katalog der Ausstellung Carl Burckhardt – Albert Müller in der Berner Kunsthalle (September 1952) schrieb.

Die Redaktion

Der Gedanke, diese beiden Basler Künstler zu einer gemeinsamen Ausstellung zusammenzufassen, bedürfte heute wohl auch in Basel einer näheren Begründung. Außer ihrer gemeinsamen Vaterstadt sind eigentlich nur Gegensätze zwischen ihnen. Selbst ihrer beider frühzeitiger Tod bedeutete bei jedem etwas völlig anderes. Der Bildhauer Carl Burckhardt (1878–1923) ist auf der Höhe seiner Meisterschaft, im Alter von 45 Jahren gestorben, der Maler Albert Müller (1897 bis 1926) vor der Reife, im Alter von 29 Jahren. Beide waren ihrer Herkunft nach denkbar gegensätzlich, und sie gehörten zwei durch den Ersten Weltkrieg geschiedenen Generationen an.

Dennoch ist es höchst sinnvoll, diese beiden Künstler gemeinsam auszustellen, denn es hat sich zwischen ihnen eine Begegnung ereignet, die für jeden künstlerisch folgenreicher gewesen ist. Zwar bedeuten die kurzen Jahre 1921 bis 1922, in denen Carl Burckhardt und Albert Müller in Ligornetto fast Haus an Haus in täglichem Kontakt arbeiteten, nur eine kurze Episode in ihrer gesamten künstlerischen Laufbahn. Für beide aber war diese Begegnung doch sehr viel mehr als das übliche Lehrer-Schüler-Verhältnis, in dem der Ältere ausschließlich gebend, der Jüngere ausschließlich empfangend ist, wie es einige Jahre später das Verhältnis zwischen Kirchner und Albert Müller war.

In der Begegnung von Carl Burckhardt und Albert Müller ereignete sich der seltene Fall, daß der Ältere der Empfangende und der Jüngere der Gebende, Ausstrahlende war. Carl Burckhardt sah in Albert Müller etwas wie das Wunschbild seines Lebens verwirklicht: den aus ungebrochener Vitalität lebenden und schaffenden Menschen. Albert Müller aber sah durch Carl Burckhardt seine im Unreflektierten geschützten An-

triebe dem überhellen, ungeschützten Lichte eines überwachenden Bewußtseins preisgegeben, so daß die Flucht ins Abenteuer des extremen Gegensatzes ihm ein Akt der Selbsterhaltung wurde. So hochgemut und künstlerisch fruchtbar diese Begegnung begonnen hatte, für beide Teile endete sie – wir dürfen uns nicht scheuen, es auszusprechen – in tiefer Tragik.

Da jedoch Carl Burckhardts letzte Jahre ohne die Begegnung mit Albert Müller und Albert Müllers jäher Durchbruch zu Munch im Jahre 1923 ohne die Begegnung mit Carl Burckhardt nicht verstanden werden können, ist es ein Verdienst, diese beiden Künstler einmal – zum ersten Mal! – in einer Ausstellung vereinigt zu zeigen. Für den aber, der jene Jahre miterlebt hat, liegt in dieser gemeinsamen Ausstellung etwas tief Verwöhnliches: es ist, wie wenn er diese beiden Künstler – was der frühe Tod ihnen selber verwehrt hat – im Geiste wieder sich die Hand reichen sähe.

Daß dies außerhalb Basels geschieht, nehmen wir Basler überdies dankbar als offensichtlichen Beweis dafür, daß Carl Burckhardt, drei Jahrzehnte nach seinem Tod, im Chore der Schweizer Bildhauer seiner Generation nicht nur als einer der bedeutendsten, sondern auch als einer der jugendfrischesten dasteht und Albert Müller unter den Schweizer Malern seiner Generation, trotz allem Fragmentarischen seines Lebenswerkes, als einer der begnadetsten.

Carl Burckhardts Vorliebe als Bildhauer für das hochgezüchtete Reitpferd war der Ausdruck seiner eigenen eminent kultivierten physischen Erscheinung. Unter allen Schweizer Künstlern glich er keinem wie dem ähnlich hochgezüchteten René Auberjonois. Geistig entsprach dem eine im gleichen Maße hochgezüchtete Intellektualität. Seiner stets wachen kritischen Intelligenz aber stand eine jederzeit sprungbereite Phantasie gegenüber. Es war in ihm eine ständig vibrierende Spannung zwischen Intelligenz und Phantasie, wobei man die Intelligenz dem zügelnden Reiter vergleichen könnte, die Phantasie dem Reittier. Carl Burckhardts starke künstlerische Sinnlichkeit war mehr nervenmäßige Sensibilität als muskelmäßige Vitalität.

Die geistige Richtung aber, die Carl Burckhardt auf der Basis dieser Veranlagung nahm, wurde früh schon bestimmt durch den Konflikt zwischen dem pietistischen



Das Atelier Carl Burckhardts am St. Albanrheinweg in Basel mit dem Modell zum «Rhein», um 1918 | L'atelier de Carl Burckhardt à Bâle | Carl Burckhardt's Studio at St. Albanrheinweg in Basle

Geist im protestantischen Milieu seiner Jugendjahre, der allem Künstlerischen mindestens mißtrauisch gegenüberstand, und der klassischen Welt, in die er im Gymnasium hineinwuchs und die seiner künstlerischen Phantasie ihren ersten Inhalt gab. «Leidenschaftlich lehnte er sich auf gegen die lebensverneinende Einstellung der pietistischen Sphäre Basels», schreibt Wilhelm Barth in seiner ausgezeichneten Monographie (Carl Burckhardt, der Bildhauer und Maler, Orell Füssli, Zürich 1936, S. 7). So wurde für Carl Burckhardt sehr früh schon der Bereich des Vitalen zum Maßstab alles menschlich und künstlerisch Werthhaften. Darin hat sich bis zu den letzten Werken grundsätzlich nicht nur nichts geändert, sondern ist im Gegenteil eine hymnische Steigerung und Verklärung und zugleich eine programmatische Verfestigung eingetreten. Da seiner Veranlagung das Vitale nicht primär gegeben war, wurde es seinen Gefühlen um so leidenschaftlicher Gegenstand der Sehnsucht und seinem Bewußtsein geistige Forderung.

Nur ein Mal, im «Löwenmärchen» von 1899, einem Zyklus von vier Federzeichnungen, die deutlich unter Klingers Einfluß stehen, aber dennoch eine höchst persönliche Erfindung sind, hat Burckhardt den Konflikt zwischen Vitalität und Moralität zum Thema eines Kunstwerks gemacht: «Der Löwe bedeutet das dem Weibe zugetane, den Mann verheerende Element des sinnlichen Feuers» (Barth, S. 17). Schon im Jahr darauf, in Rom, hat Burckhardt den christlichen Dualis-

mus seiner Herkunft überwunden und hat sich – bis 1914 in antikischem Gewande – zu einem mediterranen Vitalismus bekannt. Nicht zufällig ist gleichzeitig neben den Maler der Bildhauer getreten. Seine erste Plastik aber, die unvollendete Gruppe «Zeus und Amor» (1901 bis 1903), ist auch schon sein erstes Meisterwerk. Zeus, Sinnbild menschlicher Vollendung in gesetzhafter Körperlichkeit, und Amor, Sinnbild dessen, der jugendlich verehrend diesem Gesetze sich naht. Dem geistigeren, strengeren Marées näher als – obgleich ihm räumlich näher – dem naiveren, vitaleren Böcklin. Die Entscheidung gegen Böcklin und für Marées wird in den Gemälden dieses ersten glücklichen Aufenthalts in Italien – Rom, Capo Circeo und Capri – noch sichtbarer. Sie bedeutet die Absage an die anekdotisch zugespitzte Erzählung und an den Böcklinischen Naturalismus, sie bedeutet, in den kleineren Skizzen, in denen Carl Burckhardt seiner Phantasie die Zügel gehen ließ, die Hinwendung zu einer malerisch freieren Haltung, in den ausgeführteren Kompositionen jedoch einen strengeren, wandbildhafteren Bildbau.

Als Carl Burckhardt im Jahre 1904 von Karl Moser zum ersten Mal für eines seiner Bauwerke beigezogen wurde – für ein Relief über dem Portal der Pauluskirche am Steinenring in Basel –, war er dem christlichen Thema des Samariters schon so tief entfremdet, daß eine antike Kampfszene daraus wurde (vom Basler Volksmund treffend «Steinenringkampf» genannt). Die «Venus» aber, eine große polychrome Marmorstatue,

an der Carl Burekhardt in Forte dei Marmi, in der Nähe der Marmorbrüche von Carrara, von 1905 bis 1910 arbeitete, ist das letzte Werk der Lehrjahre im Zeichen von Klinger und Marées.

Die fünf Reliefs für Karl Mosers Kunsthausneubau in Zürich, die ihn von 1910 bis 1914 beschäftigten, sind zwar thematisch – Aufbruch und Kampf der Amazonen – noch klassischem Geiste verpflichtet; sie sind aber die letzten antiken Themen in Burekhardts Kunst, und in ihrer Formensprache sind sie der energische Schritt über den deutschen Spätklassizismus hinaus zu Maillol. In ihrer spannungsreichen kompositionellen Erfindung jedoch sind sie ganz Burekhardts Eigentum. Das sichert ihnen auch heute noch ihre ungemaine Lebendigkeit.

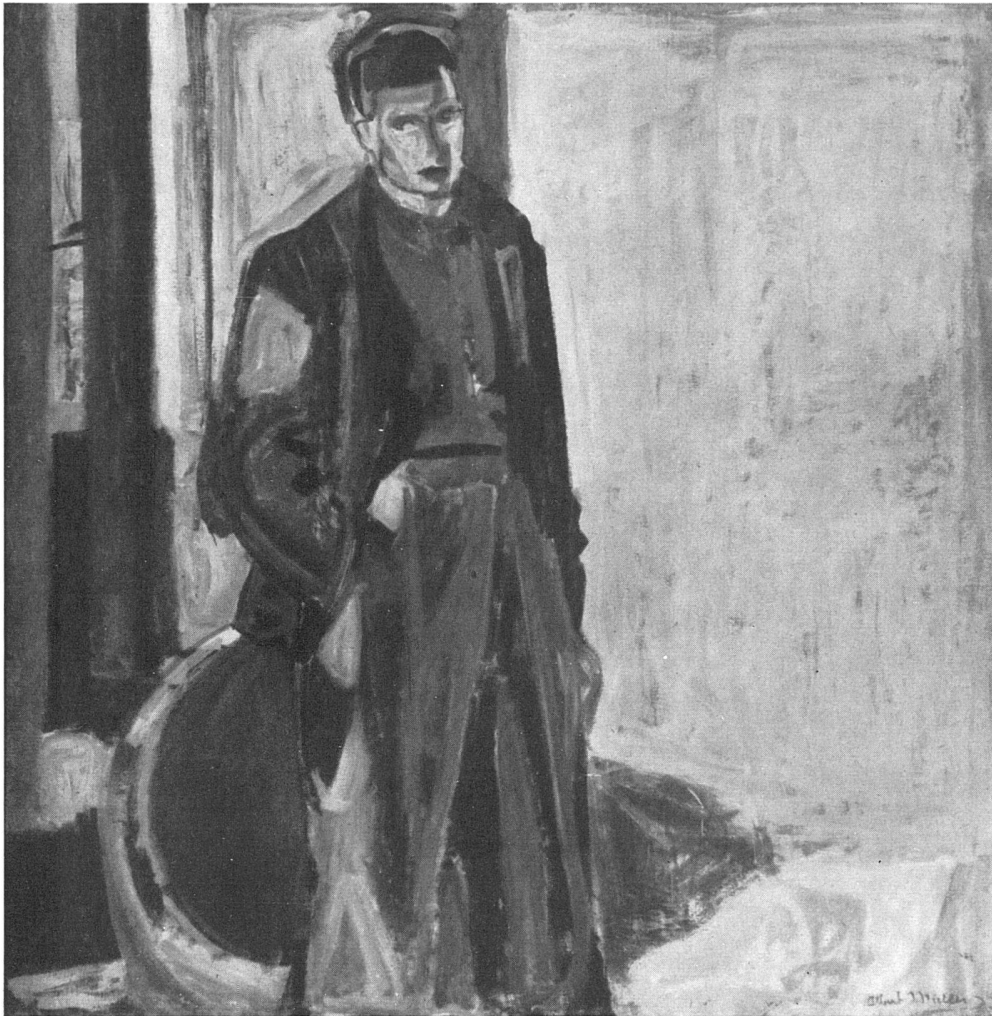
Unmittelbar anschließend an die Kunsthausreliefs hat Carl Burekhardt durch Karl Moser abermals einen Auftrag erhalten: die Brunnenfiguren vor dem neuen Badischen Bahnhof in Basel, an denen Carl Burekhardt von 1914 bis 1921 arbeitete. Sie sind sein reifstes, bedeutendstes Werk in Stein. Neben ihrer plastischen Fülle und Präzision haben die Kunsthausreliefs noch etwas knospenhaft Verhülltes. Im Bahnhofbrunnen sind die Zusammenfassung der vielfältigen Naturformen zu stereometrischen Grundformen und der rhythmische Aufbau von Grundform zu Grundform, elastisch in Gleichklang und Gegenklang, zur vollen Meisterschaft gediehen. Mit einem kühnen Sprung hat Carl Burekhardt selbst Maillol hinter sich gelassen und ist der bis heute noch modernste unter den Schweizer Bildhauern seiner Generation geworden. Auf absolut selbständige Weise hat er damit den Anschluß an die damals schöpferischste künstlerische Bewegung in Europa, an den frühen Kubismus, gefunden, dem in der gleichzeitigen Schweizer Malerei Blanchet (die «Weinernte» von 1917), Auberjonois, Moilliet (der «Zirkus» von 1914/15), Otto Meyer-Amden und andere angehörten.

Als Erholung neben der entsagungsvollen, körperlich und geistig gleich anstrengenden Arbeit am Bahnhofbrunnen hat Burekhardt eine Reihe von Kleinplastiken geschaffen, die vielleicht sein beglückendstes Vermächtnis sind: 1914 den «Kleinen Tänzer» in Bronze, 1916/17 die kniende «Badende» in Mahagoni und in Marmor, 1917 die «Kniende» in Palisander und 1918 die «Weibliche Figur» in Bronze, die kauende «Hirtin» in Bronze und Sandstein, die «Korbträgerin» in Bronze und den «Frauenraub» in Kunststein. Die Kleinplastiken des fruchtbarsten Jahres 1918 sind die gelöstesten, liebenswertesten Werke aus der Hand Carl Burekhardts. Längst überflüssig, ihre formale Grammatik darzutun. Keineswegs überflüssig aber zu betonen, daß jedes dieser Werke eine ganz neue, eigene Erfindung ist, wie Carl Burekhardt überhaupt, in einer wahrhaft seltenen künstlerischen Disziplin, in keiner Plastik sich selber wiederholt oder auch nur variiert hat.

Nach Fertigstellung des Bahnhofbrunnens im Frühjahr 1921 ist Carl Burekhardt wieder südwärts gezogen –



Carl Burekhardt, Korbträgerin. Bronze, 1918 | La corbeille. Bronze | Basket Carrier, bronze



Photos: Kurt Blum, Bern

Albert Müller, Selbstbildnis, 1923. Kunstmuseum Basel | Auto-portrait | Self-portrait

nun aber nicht mehr nach Italien, sondern in das nähere Tessin; denn während er bis 1914 dem Basler Kunstleben in völliger Opposition gegenüberstand, ist er seither zu dessen eigentlichem geistigem Führer geworden. Der Kommission des Basler Kunstvereins lieh er bis zur Selbstverschwendung sein unermüdlich antreibendes Temperament, seine einfallsreiche Phantasie und seine diplomatisch geschmeidige Intelligenz. Die berühmte Rodin-Ausstellung von 1918 ging auf seine Initiative zurück, die Gründung des Staatlichen Kunstredits im Jahre 1919 war wesentlich von seiner Erkenntnis getragen, daß der Künstler heute nur durch öffentliche Aufträge aus seiner Isolierung befreit werden könne, und endlich hatte er als Gehilfen bei der schweren Steinhauerarbeit am Bahnhofbrunnen eine Reihe von jungen Bildhauern um sich geschart. Allen diesen geistigen und menschlichen Verpflichtungen durfte und wollte er sich nicht mehr ganz entziehen. Sie waren ein wesentlicher Teil seiner geistigen Existenz geworden.

Im gleichen Jahre 1921 ist nun auch der damals vierundzwanzigjährige Albert Müller ins Mendrisiotto, zuerst nach Coldrerio, dann, auf Burckhardts Veranlas-

sung, nach Ligornetto gezogen. Und im gleichen Jahre bereits ist der «Tänzer» entstanden, zu dem Albert Müller ihm Modell gestanden hat. Es war dies aber mehr als nur der technische Vorgang des Modellstehens. In Albert Müller sah Carl Burckhardt lebhaftig vor sich, was er seit der Zeit seines Jugendwerkes «Zeus und Amor» nur in der Vorstellung in sich trug: das Bild eines in seinen Instinkten ungeschwächten und überdies in jeder Lebensäußerung grundkünstlerischen Menschen, dessen Gefühle direkt und stark sich kundtun und dessen Gedanken einfach sind und unberührt von bildungsmäßiger Intellektualität. Fast wie ein griechischer Kouros muß Albert Müller vor Carl Burckhardts Augen erschienen sein. So hat Albert Müller ihm sein wohl beschwingtestes Werk, den «Tänzer», eingegeben. Wer Albert Müller mit verzückt erhobenen Händen und zurückgeworfenem Kopf eine Arie von Verdi singen sah, weiß, wie sehr der «Tänzer» bildnishaft Züge trägt.

In seiner eigenen Arbeit aber hat Albert Müller eine für ihn erregend neue künstlerische Möglichkeit in das Tessin mitgebracht, die ihm Ende 1920 durch Louis Moilliet vermittelt worden war: das Bild aus dicht ge-



Carl Burckhardt, Tänzer. Bronze, 1921. Kunstmuseum Winterthur | Danseur. Bronze | Dancer, bronze

spachtelten Farbflächen gleichzeitig farbig-melodisch und formal-rhythmisch aufzubauen. Schon die ersten Werke Albert Müllers in dieser neuen Sprache zeigen, daß diese Sprache seinem eminent musikalischen Farbgefühl, seinem eminent rhythmischen Formgefühl und seinem ungewöhnlichen handwerklichen Gefühl für die Formmaterie in besonderer Weise angemessen war. Albert Müllers glücklichste, schöpferischste Zeit hob an. In diesen zwei Jahren, 1921 und 1922, sind ihm Bilder gelungen, die heute noch sieghaft strahlend vor uns stehen in der Beschwingtheit ihrer farbigen Melodien und ihres Bildbaues und in der Satttheit ihres Farbauftrags: die große «Rast im Freien» mit dem schwarzen Pudel und dem rotrockigen Mädchen unter grünblauem Laubdach, die Bildnisse seiner jungen Frau und seines Schwagers Ed. H., das auf warmes Moll gestimmte «Paar unter Baum» und die durchsomnte «Kornernte», der Entwurf zum Wettbewerb des Kunstcredits 1922 für den Gemeindefaal in Riehen.

Aber während wir in Basel uns freuten, daß Albert Müller auf so gutem Wege sei, geschah in Ligornetto etwas sehr Sonderbares: Carl Burckhardt fing wieder zu malen an, und er malte – einen Wandbildentwurf

«Kornernte» und in Albert Müllers Farb-Rechtecken! Offensichtlich aus begeisterter Teilnahme an der Arbeit seines jungen Freundes. Aber während Albert Müller, ohne allgemeine theoretische Erörterungen, ausschließlich an Hand der konkreten Erfahrung von Bild zu Bild seinen Weg suchte, brachte Carl Burckhardt diese neuen bildnerischen Mittel sogleich in ein durchsichtiges, allzu durchsichtiges, allzu leicht applizierbares System. Und während Albert Müller, in fast cézannisch bedächtigem, dichtem Aufbau, Farbfläche über Farbfläche legte, stets das Ganze und das Einzelne bedenkend, waren Burckhardts Resultate mehr Teppichkartons als Malerei. Albert Müller fühlte sich durch Burckhardts rascheren Kunstverstand überrundet und in seinem triebhafteren Schaffen gestört – ja in seinen mehr gefühlten als gewußten Absichten verfälscht. Diese für das Zusammensein ruinöse Entwicklung ist während Albert Müllers Arbeit am Riehener Wettbewerbsentwurf im Sommer 1922 herangereift. Im Oktober 1922 rief die Basler Kunsthalle zum Besuch der großen Munch-Ausstellung auf, der unter den jungen Basler Künstlern leidenschaftliche Kunstdebatten schon vorangegangen waren. Auf Albert Müller wirkte Munch wie der Aufruf zur Rebellion – und er folgte diesem



Albert Müller, *Paar unter Baum*,
1922/23. Kunstmuseum Basel | *Le
couple* | *Couple under Tree*

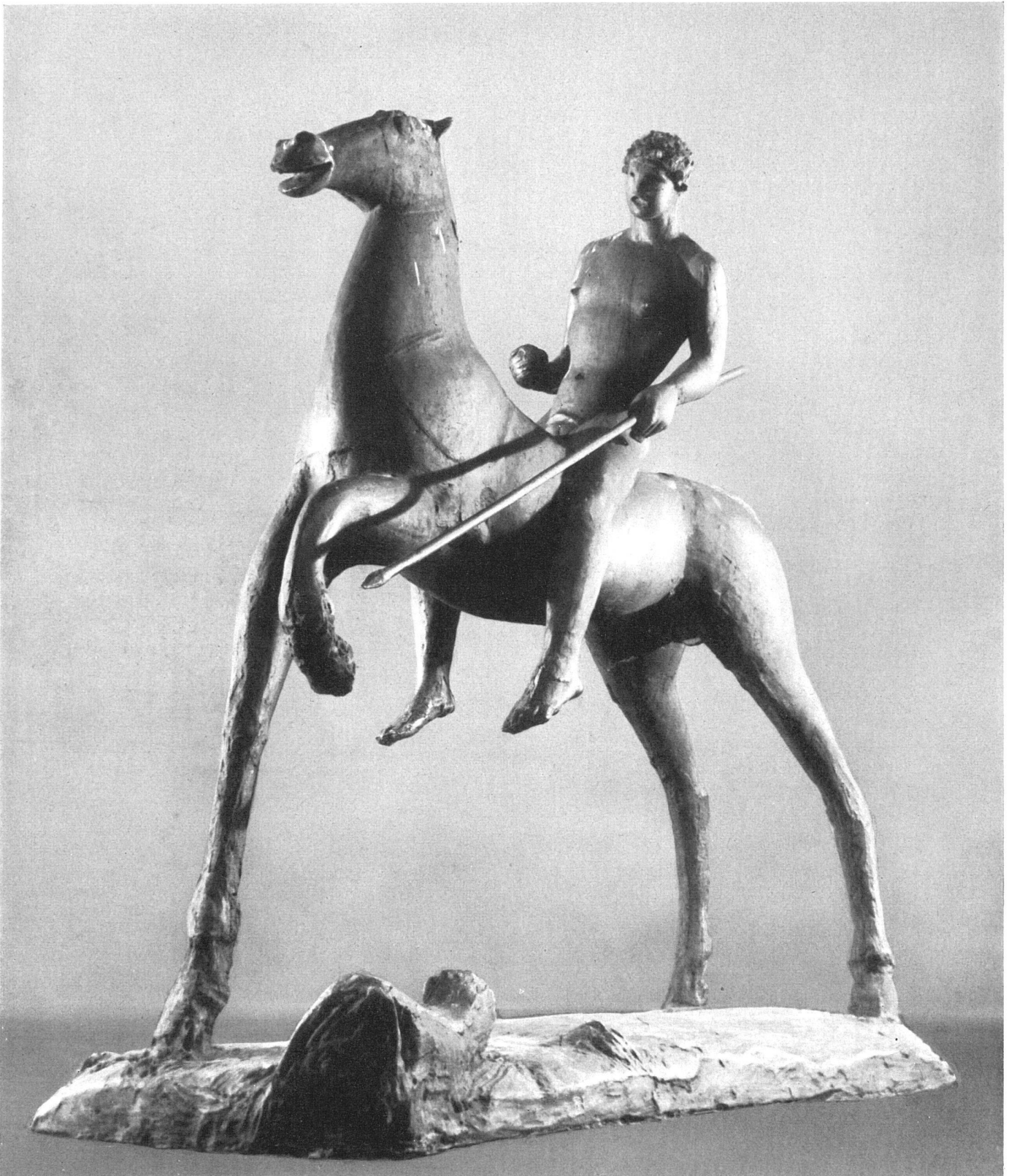
Aufruf! Auf seinem sehr munchischen und zugleich bekenntnisthaft persönlichen «Selbstbildnis» von Anfang 1923 steht er vor uns, wie wenn er protestieren wollte: ich bin der problemlose Griechenjüngling nicht, als den Ihr mich sehen möchtet.

Carl Burekhardt aber hat nach dem Bruch mit Albert Müller nicht wieder gemalt. Noch einmal hat er sich ganz der Plastik hingegen, für die er sich, trotz allen seinen Theorien, was Plastik und was nicht Plastik sei, die schöpferische Naivität immer bewahrt hat. Im Jahre 1923 hat Carl Burekhardt seinem von fast regelmäßigen Lungenentzündungen geschwächten Körper seine beiden letzten Werke abgerungen: den kühn gestelzten, feingliedrigen «Ritter Georg» und die kraftvolle «Schreitende Amazone». Am 24. Dezember 1923 ist Carl Burekhardt in Ligornetto gestorben. Diese beiden letzten Meisterwerke aber stehen in Basel an sichtbarster Stelle, ihre geprägte Form jedem Vorübergehenden einprägend.

Und endlich: der Weg, den Albert Müller vor und nach 1921/22 gegangen ist. Albert Müllers Vater war Gärtnermeister. Da noch andere Söhne waren, das väterliche Geschäft zu übernehmen, widersetzte der Vater sich dem Wunsche Alberts nicht, Maler zu werden, sofern

er gleichzeitig ein Handwerk lerne. Mit sicherem Instinkt für das ihm Gemäße entschied sich Albert für die Glasmalerei. An der Basler Gewerbeschule wurde er in die tonige Malerei eingeführt, wie sie seit Fritz Schiders Zeiten hier gelehrt wurde. 1918 weilte er drei Monate bei Cuno Amiet, der ihm ein frischeres, farbigeres Malen beibrachte. Bei P. B. Barth lernte er, was flächiger Bildbau ist. 1919 fuhr er mit einem Stipendium für längere Zeit nach Italien. In Siena und San Gimignano kopierte er mit ungewöhnlichem Sinn für das Wandbildhafte trecentistische Fresken.

Von 1920 an kann man den Beginn seiner eigenwüchsigen Entwicklung datieren. Der Kunstkreditentwurf für die Nische des Spalenbrunnens zeigt, in schöner jugendlicher Verbaltheit, daß hier ein begnadeter Wandbildmaler im Werden ist. Mit ungemeiner farbiger und rhythmischer Sensibilität sind die roten Figuren in den blauen Grund gesetzt. Die bereits erwähnte Begegnung mit der Kunst Louis Moilliet Ende 1920 hat ihn in dieser Richtung einen starken Schritt weitergeführt. 1921: Heirat und Übersiedlung nach Coldrerio und Ligornetto. Fortan werden das Zusammensein mit der Frau und den beiden Zwillingkindern und die jeweils umgebende Landschaft die schlichten Themen seiner Kunst sein. Die künstlerischen Mittel der beiden Jahre 1921 und 1922, von denen ausführlich die



Carl Burckhardt, Ritter Georg, erste Fassung. Bronze, 1923 | Saint Georges, premier état. Bronze | Saint George, first version, bronze

Photo: Kurt Blum, Bern

Rede war, sind in einer besonders fruchtbaren Entwicklung der europäischen Malerei verwurzelt: Robert Delaunay, Jacques Villon, Franz Marc, August Macke, Paul Klee.

Die Loslösung von Carl Burckhardt hätte jedoch nicht unbedingt auch die Aufgabe dieses Weges zur Folge haben müssen und hätte wohl allein auch nicht genügt, ihn so gänzlich aus einer ihm so wesensgemäßen Bahn

zu werfen. Es mußte in ihm selber etwas sein, das ihn antrieb, noch einmal alle Gewißheit in Frage zu stellen. Das Selbstbildnis von 1923 spricht nicht nur vom Trotz nach außen, sondern vernehmlicher noch von eigener innerer Problematik. Unbewußtere Menschen sind nicht notwendigerweise auch unkomplizierter – und differenziert heißt nicht unbedingt auch kompliziert. Carl Burckhardt war wohl differenzierter als Albert Müller, im Grunde aber unkomplizierter. Munch bedeutete für Albert Müller ein Stück Selbsterkenntnis seines keineswegs einfachen Wesens. In der gleichen Richtung wies das Erlebnis seiner Generation: das Erlebnis des Zusammenbruchs vieler Gewißheiten im Ersten Weltkrieg und in der Nachkriegszeit. Munch war für Albert Müller einfach lebensnäher und lebenswahrer als das Tessiner Paradies. Nie vergessen werde ich aber den Augenblick, da Carl Burckhardt, auf ein paar Tage in Basel, die Munch-Ausstellung betrat: «Ist das ein Künstler!» rief er aus, nachdem er in den Wochen vorher Munch theoretisch heftig bekämpft hatte. Im Sommer 1923 malte Albert Müller, jetzt wieder in Basel, seinen Entwurf zum Kunstkreditwettbewerb für den Strafgerichtssaal. In jähe Pinselhiebs zerfallen sind die festen Spachtelflächen, die Farben singen nicht mehr, sondern rinnen wie aus offenen Wunden, und statt einer friedlichen Kornernte wird das Grundschicksal des ersten Menschenpaares dargestellt.

Im gleichen Sommer 1923 aber stellte E. L. Kirchner zum ersten Mal in der Basler Kunsthalle aus. Die Anziehungskraft der Bilder wurde potenziert durch die persönliche Anwesenheit des Künstlers. Kirchner besaß eine ungewöhnliche Fähigkeit, junge Künstler zum Malen, Zeichnen, Radieren, Holzschneiden und Holzschnitzen anzuregen, sie schöpferisch zu entfesseln und gleichzeitig sie an sich zu fesseln. Als erster einer langen Reihe von jungen Basler Künstlern folgte Hermann Scherer schon im Sommer 1923 Kirchners Ruf nach Davos. Albert Müller, der doch grad eben sich Carl Burckhardt entzogen hatte, wandelte sich widerstandslos und übergangslos von Munch zu Kirchner. Vergessen wir nicht, daß Albert Müller, als Maler, von Carl Burckhardt im Grunde nichts bekommen konnte, während in Kirchner ihm ein elementarer Maler begegnete.

Das ganze Jahr 1924 über arbeitete Albert Müller aus dem Erlebnis der Kirchner-Ausstellung, darum in relativer Distanz zu Kirchner, dessen Lehre von der Umsetzung der Dinge in die Farbe anwendend. Im Sommer 1925 trat dann auch Albert Müller die Wallfahrt nach Davos an. Jetzt zeigte es sich, daß er in allem menschlich Ausdruckhaften Kirchner am wenigsten entgegensetzen hatte, ihm hier also zunächst am widerstandslosesten verfiel. In der Farbe fand er zuerst wieder eigenen Boden unter den Füßen. Im Herbst 1925 zog er mit seiner jungen Familie wieder ins Mendrisiotto,

jetzt nach Obino auf der Höhe zwischen Mendrisio und nach Chiasso. Die große Obino-Landschaft von 1925, mit ihrem tiefen Klang Violett-Grün-Blau-Weiß, ist eine erste starke Regung der Verselbständigung. Im Jahre 1926 wandelte sich seine Farbe in den helleren Klang Rosarot-Grün-Blau-Gelb-Weiß.

In diesen Bildern, die durch die tödliche Erkrankung an Typhus im Dezember 1926 Albert Müllers letzte geworden sind, scheint etwas von der Heiterkeit der Jahre 1921/22 in seine Kunst zurückgekehrt zu sein. Wer in den letzten Monaten seines Lebens mit ihm sprach, der spürte, daß Albert Müller gerade dabei war, sich auch von Kirchner zu lösen. In der «Familie auf dem Balkon» ist die Farbe schon ganz ihrer selbst gewiß, die Form aber ist wie im chaotischen Zustand der Loslösung. In kleineren Bildern jedoch spüren wir eine neue Synthese von Farbe und Form. «Le beau jardin pour Anna» zum Beispiel hat eine ausgesprochen dichterische Beschwingtheit, wie sie wohl dieses Malers Eigenstes und Bestes gewesen ist. So hat Carl Burckhardt im «Tänzer» von Albert Müllers Wesen uns vielleicht doch das gültigste Bild bewahrt?

Biographische Notizen

Carl Burckhardt. Geboren 13. Januar 1878 in Lindau (Kanton Zürich) als fünftes Kind des Pfarrers Abel Burckhardt von Basel. Nach dem frühen Tod des Vaters kehrt die Familie um 1883 nach Basel zurück. 1897 Maturität in Basel. 1897 bis 1899 als Maler in München. 1900 bis 1903 als Bildhauer und Maler in Rom und Capo Circeo (Zeus und Amor, Meerbilder), 1904 Capri (Meerbilder) und Rom (Modell für Relief Pauluskirche), 1905 bis 1906 in Arlesheim bei Basel (Relief Pauluskirche, Birlandschaften) und Forte dei Marmi (Venus, Strandbilder), 1907 bis 1908 in Basel, 1909 in Florenz (Konkurrenzentwurf für Kunsthaus Zürich), 1910 bis 1914 Basel und Zürich (Ausführung der Kunsthausreliefs), 1914 bis 1920 in Basel (Brunnen Badischer Bahnhof, Kleinplastiken), 1921 bis 1923 in Ligornetto (Tänzer, Ritter Georg, Amazone). Gestorben 24. Dezember 1923 in Ligornetto.

Albert Müller. Geboren 30. November 1897 in Basel als Sohn eines Gärtnermeisters. Mit 16 Jahren Lehre bei einem Glas- und Besenmacher und Besuch der Gewerbeschule Basel. 1918 Abschluß der Lehre. Drei Monate bei Cuno Amiet auf der Oschwand. 1919 Aufenthalt in Italien (Florenz, San Gimignano, Ravenna). 1921 in Coldrerio im Mendrisiotto, Heirat mit Anni Hübscher. 1921 bis 1924 in Ligornetto. Sommer 1925 in Frauenkirch bei Davos bei E. L. Kirchner. 1926 in Obino bei Castel San Pietro im Mendrisiotto. 14. Dezember 1926 in Obino am Typhus gestorben. 1920, 1921, 1922, 1923 Teilnahme an den Wandbild- und Glasbild-Wettbewerben des Staatlichen Kunstcredits in Basel. 1923/24 Glasfenster in der Gewerbeschule Basel. 1925 mit Hermann Scherer Gründung der Gruppe Rot-Blau.