

Zeitschrift: Jurablätter : Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde
Band: 20 (1958)
Heft: 7

Artikel: Der Bildhauer Jakob Probst
Autor: Tüller, Max
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-861578>

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: 15.05.2025

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

Der Bildhauer Jakob Probst

Von MAX TÜLLER

1880, genau zwei Monate nach dem Tode des berühmten Generals J. A. Sutter, wurde Jakob Probst in Reigoldswil geboren. Vor ihm lag der ganze Reichtum der Natur, als wäre die Gottheit wie ein Sämann über dieses Land geschritten. Den Sämann und die Säerin, die er hier auf den väterlichen Feldern zuerst geschaut, hat er später in vollendeter Schönheit in Stein und Bronze gestaltet. Und dort im Wald bei der Eiche, da durfte der Elfjährige mit der Hellebarde beim Augustfeuer Wache stehen. Sein Marignanokrieger lebt von dieser Erinnerung. Mitten im Dorf, neben der Schmiede, da wo die Straße in leichter Neigung zum Rebstock und zur Sonne emporsteigt, um sich nach dem Oberbiel und nach Lauwil zu verzweigen, da steht das Haus, wo Jakob Probst geboren wurde. Zum Reigoldswiler Zimmermann Walliser schickte ihn sein Vater in die Lehre; das war vor der Jahrhundertwende. Bei Walliser machte er u. a. ein Modell für die Kirchturmspitze; aber Walliser schnitt das Bauholz drei Meter zu kurz, und so ist die heutige Form entstanden, die Probst am liebsten wieder entfernen und durch einen Käsbissen ersetzen möchte.

Bildhauer Probst ist bis zum heutigen Tag Landwirt geblieben. Seine Verbundenheit mit der Scholle bewahrt ihn vor blutleerem Aesthetentum, vor modischer Abstraktion. Seine Handgriffigkeit im Rebberg, im Gemüsegarten und im Schafstall garantiert ihm seine körperliche Jungkraft beim Kneten des Tons und Meißeln des Steins. Mit Stolz zeigt er dem Besucher in Peney seinen Keller mit dem selbst gezogenen und gekelterten Wein, nach Jahrgängen geordnet. Wie in seiner Jugend in Reigoldswil lebt er auch heute wieder inmitten der Landwirtschaft; sein nächster Nachbar in Peney ist ein Bauer, dessen Pferde sind ihm wertvolle Modelle für seine Tierplastik. Er pflanzt seine eigenen Kartoffeln, zieht sein Gemüse und arbeitet im Rebberg, und wehe dem Menschenmodell, das bloß schön ist, aber in Haus und Garten sich als unbrauchbar erweist, das schön posieren kann, aber sich im Haushalt nicht auskennt. Außere Schönheit allein sagt diesem Baselbieter, diesem Reigoldswiler Künstler, nicht viel, wenn der Kern faul und ungesund ist.

Sturm und Drang

Es ist die gute alte Zeit nach 1900, da der Reigoldswiler Bauernbursche sich in die wandernde Schar der meist von Hamburg kommenden Zimmergesellen einreihete. So wanderte er durch die ganze Zentral- und Ostschweiz und lernte

aus der Perspektive des wandernden Zimmergesellen Heimat und Volk kennen. Und wenn der heutige Bildhauer mit seinem Generalabonnement zwischen seinen Ateliers in Genf und in Basel und seinem Werkplatz im Tessin hin- und herfährt und oft innerhalb einer Woche in Basel, in Liestal, in Aarau, in Zürich, in Bern, in Ligerz am Bielersee, in Peney, in Genf und erst noch bei Freund Remo Rossi in Locarno zu treffen ist, so ist er im Grunde der gleiche unstete Geselle geblieben, der in der ganzen Schweiz seine Absteigequartiere hat und überall und nirgends zu Hause ist. Dann aber, wenn ihn die Arbeit packt, ist er tagelang allein in seinem Atelier und schafft, daß er über der Arbeit das Essen vergißt, komponiert, verwirft, baut auf, zerstört, wälzt Probleme und schimpft auf jeden und alles, was ihm in die Quere kommt. Dann kann es passieren, daß er sich mit langjährigen Freunden, namentlich Künstlern, überwirft und kein gutes Haar mehr an ihnen bestehen läßt.

Den jungen Probst zog es zum Baufach hin. Er arbeitete praktisch auf dem Bauplatz, um das Geld für die Weiterbildung im Winter zu verdienen. Mit etwas Erspartem und der Unterstützung des Vaters durfte er mit 26 Jahren die Bauschule in München besuchen. Zurückgekehrt, arbeitete er als Bauzeichner bei Architekten und als Bauführer. Die Anekdote erzählt, wie er da zuletzt im Jahre 1910 bei einem Umbau in einer Werkhalle der Eisenwerke Gerlafingen beschäftigt war. Um die Abbrucharbeiten zu erleichtern, ließ er über den Mittag einige Stützen sprengen. Die Wirkung war jedoch allzugroß: ein Teil der Halle stürzte ein . . . Der 30jährige Bauführer setzte sich nach dieser Bescherung auf sein Velo und fuhr schnurstracks nach Reigoldswil, schilderte dem Vater das Malheur und erklärte, er fahre sofort nach Paris. Diese «Flucht» war der Ausgangspunkt einer großen künstlerischen Laufbahn.

Bei Bourdelle in Paris, 1910—1912

Im Paris von 1910 angekommen, studierte Probst zuerst einige Wochen den Louvre; dann erst ging er zu Bourdelle in die Grande Chaumière, um zu modellieren. Probst verstand und sprach die französische Sprache damals als Neuangekommener in Paris kaum. Und so konnte er nur mangelhaft folgen, wenn Bourdelle seinen Schülern eingehend erklärte, wie er die zu behandelnde Aufgabe angepackt wissen wolle. Aber nach der dritten Arbeit in Ton blieb Bourdelle vor einem Werke stehen und erkundigte sich bei den Schülern «Qui a fait ça?» Man zeigte auf Probst, der wiederum nicht verstanden hatte. «C'est le seul qui m'a compris», sagte jedoch Bourdelle. Dieser dritte plastische Versuch, die Arbeit zweier Vormittage bei Bourdelle, brachte die Entscheidung: Probst, der mit der Absicht, Architektur zu studieren, nach Paris gezogen war, kehrte von dort als Bildhauer zurück.



«Kriegerkopf» (Selbstporträt), 1947, Bronze

Wenn sich Jakob Probst heute mehr zu Rodin hingezogen fühlt als zu seinem Lehrer Bourdelle, wenn er Rodin als tiefer, größer empfindet als Bourdelle, so brachte uns doch die Basler Bourdelle-Ausstellung zum Bewußtsein, was Probst seinem Lehrer verdankt. Wenn es Bourdelles Hauptanliegen war, die Plastik wieder zu Mutter Architektur zu bringen, sie in die Architektur einzufügen, so verfolgt Probst hierin ähnliche Ziele. Und er ist mit dieser seiner Verbundenheit mit der Architektur und den Architekten zum gesuchten Mitarbeiter der Bauleute geworden. Wo der Titane Rodin mit seiner Architekturkomposition, dem Höllentor, scheiterte und alle architektonischen Rahmen sprengte, ist Rodins Schüler, Bourdelle, eine neue Synthese von Architektur und Plastik gelungen.

Probst war noch bei Bourdelle, als dieser die Reliefs für das Théâtre des Champs-Élysées von Auguste Perret gestaltete. Er hatte später selbst Gelegenheit, große Reliefs in den Stein zu hauen. Bei den Genfer Bahnhof-Reliefs greift er wie Bourdelle in die antike Mythologie; aber, wo beim Lehrer ein intellektueller linearer Klassizismus vorherrscht, wird beim Schüler das Relief zu lebensvoll sprühender, robuster Gestaltung, unbeschwert von allem Intellektualismus.

Es ist, als ob Probst die vorklassische Zeit, die Zeit der archaischen Gestaltung, in der die personifizierten Naturgewalten bald übermenschliche, bald tierisch-dämonische Züge aufweisen, näher liege als die sakrosankte klassische Periode.

So muß man sich nicht wundern, wenn Probst in der Pariser Kunstzeitschrift «Arts» anläßlich der großen Ausstellung in der Basler Kunsthalle als «le plus antique de nos sculpteurs», näher verwandt dem Herkules als uns», bezeichnet wird. «Der starke Reiz seiner Werke gibt ihnen das Recht, in den Museen ihren Platz anstelle von kraftlosen Marmorfiguren einzunehmen und die Ehrwürdigkeit durch Wirksamkeit und Stärke zu ersetzen.»

Offenbar hielt es der Reigoldswiler Bauernsohn, der seine bäuerliche Herkunft auch heute nicht verleugnet, nicht auf die Dauer in Paris aus. Es zog ihn nach Italien, später nach Ägypten. In den letzten Jahren war er wiederholt in Spanien.

Basel 1913—1932

Probst trägt den Namen des Bildhauers zu Recht. Er haut seine Figuren noch selbst mit Lust aus dem Block heraus, daß die Funken sprühen. Er ist nicht in erster Linie oder ausschließlich Modelleur, wie es Haller, der gleichaltrige andere Schweizer, und auch Rodin waren. Im Gegensatz zu Rodin, dem Meister der Bewegung, trachtete er danach, in seinen Werken Symbole der



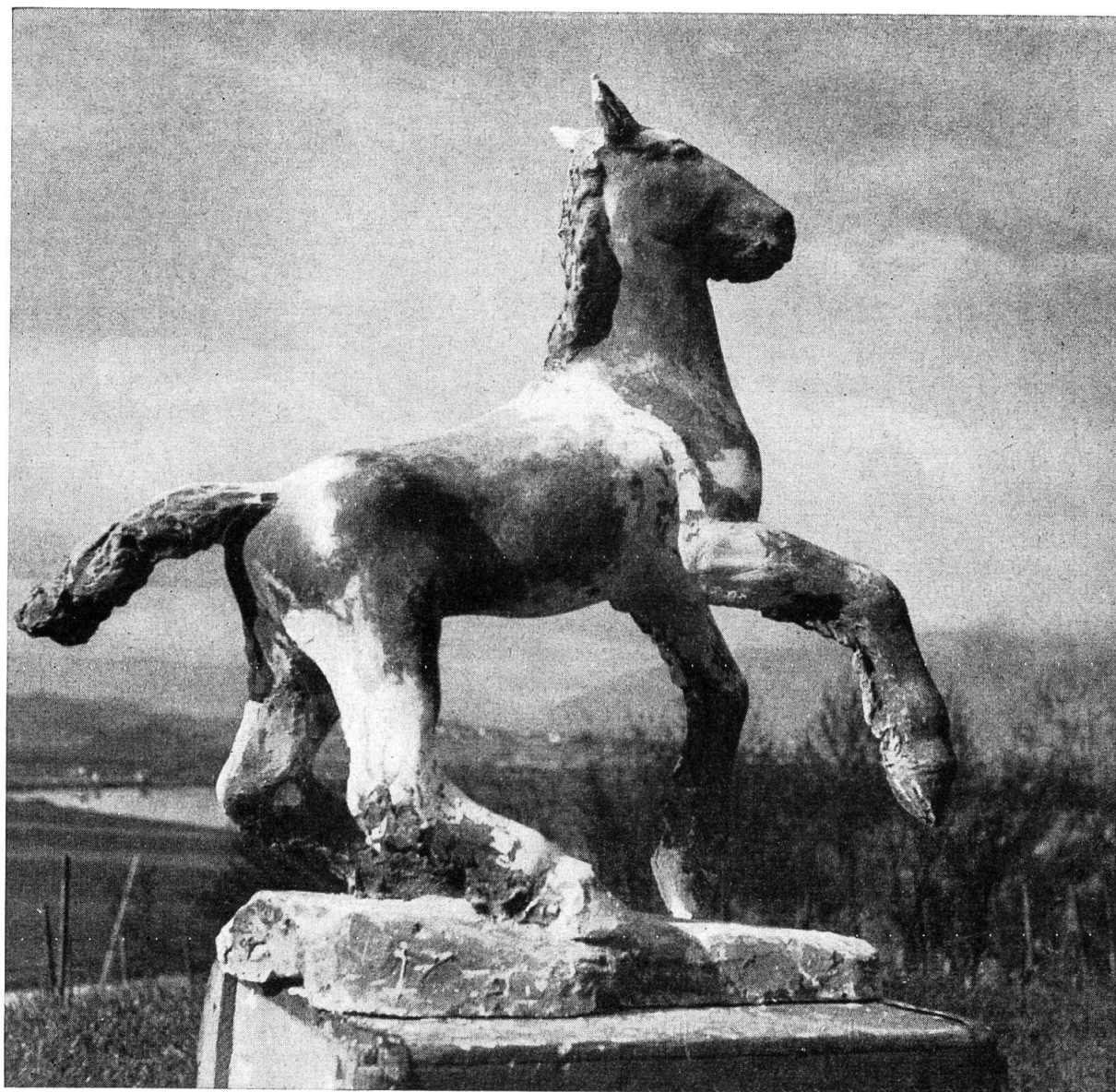
Landmädchen 2. Fassung, 1940, Bronze (Atel Olten)

verhaltenen Ruhe zu schaffen. Es war die Zeit seiner beiden Sphingen für das Bieler Krematorium, die Zeit von Carl Burckhardts neuen plastischen Formulierungen am Basler Badischen Bahnhof und von dessen Auseinandersetzungen mit Rodin und dem plastischen Problem, die Zeit der Neuentdeckung der Plastik der Ägypter, die damals unmittelbar zu wirken begann.

Das war die künstlerische Situation, vor die sich der Bildhauer Jakob Probst in Basel gestellt sah, als er die beiden großen öffentlichen Aufträge, das Liestaler Wehrmannsdenkmal und die Steinenschanze-Figur in Basel, zu schaffen hatte. Vor diesen Frühwerken, der massigen Steinfigur mit der erhobenen Hand auf der Steinenschanze (1923) in Basel, vor dem armerhebenden Bauernburschen des Wehrmannsdenkmals in Liestal (1923), wie auch vor der «Pomona» von 1926 fühlen wir es: Die Urgründe der Probstschen Plastik sind anderer Art als bei seinem Altersgenossen Haller; urwüchsige, schwerringende, robuste ländliche Kraft ist das Hauptelement seiner Kunst, während Haller im Ton einer feinnervigen weiblichen Grazie huldigt.

Eine längere Reise nach Ägypten im Jahre 1924 führte in Jakob Probst die innere Abklärung seiner künstlerischen Ziele herbei. Es wurde ihm bewußt, daß er weder bei den Ägyptern noch bei den Römern, weder bei der Renaissance noch bei dem dynamischen Pathos des Barocks, das seiner innersten Veranlagung vielleicht am besten entsprochen hätte, direkt anknüpfen könne. E. F. Knuchel hat in den «Basler Nachrichten» diesen Durchbruch Probsts zur eigensten Bestimmung einmal so formuliert: «Auch für ihn hieß es wie für jeden echten Künstler: Hinab zu den Müttern! Und in der ländlichen Heimat, in Jugendvisionen und rückgewandtem Erleben kam er zu den kraftvollen, erdhaften Gestalten, die seine schöpferische Phantasie in Schwingung versetzen. Das ist kein klassisches Schönheitsideal, man fühlt in diesen mächtigen Leibern, diesen starken Hüften und vollen Brüsten die ganze Erdschwere walten: es sind Ausgeburten einer fruchtbaren, einfachen Natur, Geschöpfe dieses unseres Bodens, der den Einsatz des ganzen starken Körpers verlangt. Auch sie haben ihre innere Harmonie, aber noch schlummert im dumpfen Lebenswillen das Geistige; die Köpfe sind manchmal geradezu derb und triebhaft im Ausdruck, bisweilen von einer wilden Dämonie der Kraft erfüllt. In andern Werken sammelt sich die ganze künstlerische Energie im königlichen Aufbau eines weiblichen Torsos, der in seiner geschlossenen Einheit zum Inbegriff aller lebenspendenden Kräfte wird; die Konzentration im Ausdruck ist dabei so stark, daß man kaum mehr das Recht hat, von einem Teilstück zu reden; es ist ein Ganzes, worauf es dem Künstler ankommt.»

Ein neues Nachschlagewerk gibt Jakob Probsts Kunst das Attribut «barock». Wir lassen diesen Ausdruck gelten, wenn man darunter das Organische,



Junger Hengst 2. Fassung, 1951, Bronze (Museum Olten)



«Abwehr», Büste, 1929,
Bronze
(Privatbesitz Ligerz)

das Naturhafte, das Spannungsvolle, das Expressive seiner Kunst versteht. Wir lassen die Bezeichnung «barock» auch gelten, weil sie die Epoche bezeichnet, an deren Beginn jene Figuren Michelangelos stehen, die, wie seine «Sklaven» in Florenz, in großartiger, plastisch gesteigerter Weise als noch halb im Stein gefangene Menschenkörper zu uns sprechen. Probst hat verschiedentlich auf diese Art seine Figuren nur halb aus dem Stein erlöst.

Peney seit 1932

Der große Auftrag von drei Reliefs für den Genfer Bahnhof Cornavin gab 1930 den Anstoß, daß Probst seinen Wohnsitz nach Genf verlegte und dort ein zweites Atelier einrichtete. Wie Ferdinand Hodler durfte Probst erfahren, wie die Genfer Atmosphäre deutschschweizerische Schwerblütigkeit lösen kann. Obwohl die Entwürfe für die «Vitesse» noch im Basler Atelier entstanden sind, hatte Probst in dem seinem Landhaus in Peney gegenüberliegenden Bauernhof und dessen Pferdeweide die willkommensten Modelle für seine

Zwei singende Mädchen, 1930,
Terracotta
(Privatbesitz Schaffhausen)



Pferdeplastik gefunden, die sich in den folgenden Jahren zu einem der schönsten Zweige seiner bildhauerischen Tätigkeit entwickeln sollte. Bei der «Vitesse», diesem Triptychon der Schnelligkeit am Genfer Bahnhof, bewegen sich Mensch und Tier durch den Aether. Da reitet die Europa auf dem königlichen Stier; da zuckt wie ein Blitz Merkur durch die Lüfte; da schweifen die Flügelpferde, geführt von Herolden, durch die himmlischen Gefilde, gestaltet von aktivem, männlich energischem Gestaltungswillen. Mit drängender Kraft ist der Stein behauen, daß das Leben aus ihm sprüht.

Der Prozeß der künstlerischen Formentwicklung aus der Ruhe zur Bewegung, von der Massigkeit und Schwere zur verfeinerten Leichtigkeit wird uns bewußt, wenn wir uns einerseits die Gruppe seiner Bäuerinnen um die «Pomona» in Erinnerung rufen und darauf den reinen Linienrhythmus seiner knienden «Susanna», die knospende Entfaltung seiner weiblichen Torsos oder die weitausstrahlende Bewegung seiner «Säerin» von Riehen. 1933 gestaltete Probst seinen «Genius». Mit der Formwerdung dieses zwischen Himmel und

Erde schwebenden Bauernknaben muß ihm seine von Jugend auf bestimmte Künstlerschaft zur vollen Gewißheit geworden sein; da mußten die letzten Zweifel an seiner Berufung verschwinden.

1935, im gleichen Jahr wie die «Säerin», entstand seine Plastik «Mutter und Kind», deren Fassung in Granit als Geschenk des Künstlers in der Kirche seiner Heimatgemeinde, in Reigoldswil, als Taufstein aufgestellt worden ist. Mütterliche Liebe und kindliches Anschmiegen sind in dieser modernen Madonna mit elementaren Mitteln so gestaltet, daß sie unmittelbar auch zum einfachen Gemüt sprechen. Vor diesem Werk, das als freie Schöpfung ohne Auftrag entstand, muß man an den Ausspruch Hodlers denken, der auf die Aufforderung, er solle nun auch einmal ein religiöses Bild malen, antwortete: «Ich male ausschließlich religiöse Bilder.»

Es lag in der Natur des aus dem Baufach hervorgegangenen Bildhauers, daß man ihn schon früh für den bildhauerischen Schmuck öffentlicher Bauten heranzog. So finden wir in Biel neben seinen Sphingen am Krematorium eine ganze Reihe von Bauten, denen Plastiken Probsts zur Zierde gereichen (Kantonalbank 1916, Schweizerischer Bankverein 1921, Schweizerische Volksbank 1928). In Basel ist es das Kunstmuseum, dessen Osteingang er mit seinen «Drei Grazien» geschmückt hat, und dessen rheinseitiges äußerstes Kapitell der Eingangshalle der herrliche Flußgott «Vater Rhein» ziert (1937). Im Kunsthallegarten fand neben der «Pomona» seines Lehrers Bourdelle seine weibliche Granitfigur der «Maske» Aufstellung. Für das Bürgerspital vollendete er eine große Fassadenskulptur. Neben Bern mit der schwebenden Figur am Konservatorium und Zürich mit den beiden Löwen am Eingang der Rentenanstalt ist es Genf, das auf die Erstellung des Denkmals für Henry Dunant wartet; auch für Liestal schuf er eine Bronzeplastik des Heini Strübin. 1946 bis 1949 entstand das 22 Meter lange Relief des Dornacher Schlachtdenkmals, eine Aufgabe, die der kraftvollen Natur Jakob Probsts besonders lag. Probst hat sich jugendliche Naivität und Unvoreingenommenheit, unbeschwert von Bildungsballast, auch noch in der Zeit seiner künstlerischen Reife bewahrt. Er empfindet die Schweizergeschichte wie die griechische Mythologie noch ganz so, wie sie ihm in der Schulstube in Reigoldswil vom Dorfschulmeister erzählt worden ist. Lebendige Naturbeobachtung nährt seine Formgeschichte.

1940 entstand der Wettbewerbsentwurf für das Bronzemonument des «Kolumbus», das den Eingang der kantonalen Handelsschule in Basel als Wahrzeichen des weltverbindenden Handels schmückt. Aber der Weg vom Entwurf bis zur überlebensgroßen Ausführung von heute war lange. Drei verschiedene Fassungen wurden ausgearbeitet, bis im März 1941 mit dem Aufbau des Aus-



Tänzerin, 1948, Bronze

führungsmodells von über drei Metern Höhe begonnen werden konnte, und über zehn Jahre verflossen, bis der Bronzeguß vollendet wurde.

Das Jahrzehnt, in dem die Vergeistigung der Idee «Kolumbus» zur Gestalt des armerhebenden jungen Entdeckers gereift ist, der vom Bug des Schiffes aus die Gestade Amerikas erblickt, ist reich; an seinem Anfang stand Probsts Papstbildnis für die Basler Universität, in seiner Mitte der Entwurf für das Genfer Hodlerdenkmal, an seinem Ende das Dornacher Schlachtdenkmal. Als Julius Meier-Graefe Probsts bildhauerische Werke sah, schrieb er: «Von diesem Bildhauer ist noch etwas zu erwarten.» Heute würde er seine Prophezeiung beim Anblick des «Kolumbus» und der «Tänzerin» von 1948 bestätigt finden. Der jugendliche Mädchenleib der «Tänzerin» klingt wie freudige Musik. Jakob Probsts Werk ist noch nicht vollendet; es wächst immer noch, ist immer wieder voll von Ueberraschungen.

Jakob Probst als nationaler Bildhauer

DAS DORNACHER SCHLACHTDENKMAL

Probst gibt mit diesem 22 Meter langen Relief in drei Szenen in lapidarer Vision die Quintessenz des entscheidenden Kampfes von Dornach um die Unabhängigkeit der Eidgenossenschaft. Mit knappen 14 Figuren weiß er den Kampf der Zehntausende zu symbolisieren, und das mit einer Eindringlichkeit, die kein Kind im Zweifel darüber läßt, um was es in Dornach im Jahre 1499 gegangen ist.

Man weiß, daß der Entwurf zum Denkmal, der Probst im Wettbewerb siegen ließ, das Resultat einer Vision ist, die er wohl lange im Geist herumgetragen hat. Der Ablieferungstermin für den Wettbewerb rückte heran. Da knetete der liebe Hausgeist in Peney den Ton weich für die große Aufgabe, und als alles bereit war, griff die Künstlerhand zu, und in vier Stunden war die Mittelpartie des Entwurfs im ersten Anhieb fertig, so wie sie später in Ueberlebensgröße in über einjährigem Kampf dem Stein abgerungen werden mußte.

Probst punktierte nicht (Punktieren nennt man das mechanische Uebertragen des Gipsmodells in den Stein). Er wußte, daß Solothurner Stein und Marmor eine andere Form als Ton, Gips und Bronze verlangen. Wenn er die Arbeit im Stein begann, fing etwas Neues für ihn an. Nach leichter Vorzeichnung der Umrisse mit farbiger Kreide auf dem Steinblock beginnt Jakob Probst frei im Stein zu gestalten. Dies ist gefährlich, denn was einmal weg ist, ist weg. Es verlangt die souveräne Beherrschung von Werkzeug und Material.

Die ganze Komposition ist ein Werk genialer Einfachheit. Mit der schrägen Basis links deutet Probst die Gempener Höhe an, mit dem Pendant rechts



Kriegergruppe aus dem Dornacher Schlachtdenkmal, 1949. Zeichnung von G. Loertscher

den Reinacher Rebberg, mit der Ebene in der Mitte das Dornacher Schlachtfeld, mit dem Badenden unten rechts die Birs. Die ganze Schlachtszene spielt sich so in einem lapidaren geologischen Relief ab, das den geographischen Gegebenheiten entspricht. Speere und Schwerter in harmonischer Aufnahme der Geländelinien bilden mit dem aufbäumenden Pferd der Mittelpartie die mächtige zentrale Dreieckspyramide, die in ihrer Geballtheit die Uebermacht des Feindes gegen den stoßenden Eidgenossen darstellt.

Probst hat sich mit seinem Dornacher Denkmal als würdiger Gestalter nationaler Monumente erwiesen. Sie sind alle irgendwie miteinander verwandt, diese Probstschen Krieger, sein Dornacher Speerträger, sein Heini Strübin mit dem geschulterten Schwert, sein Marignanokrieger; alle haben sie Eisen in den Knochen und Granit im Nacken, Eigenschaften und Qualitäten, wie wir sie unserm Auszug und der politischen Führung von heute auch noch wünschen.

Ferdinand Hodlers Marignanokrieger als Wehrdenkmal in Olten

Wenn heute das für den größten Schweizermaler der neuern Zeit geschaffene Denkmal mit seiner geballten plastischen Wucht als Wehrdenkmal den mit Föhren und Tannen gekrönten Hügel im Oltener Stadtpark beherrscht, so gab General Guisan, das lebende Symbol des schweizerischen Wehrwillens, dem weihevollen Akt der Enthüllung des Denkmals von Jakob Probst die ganz besondere Bedeutung, als er über den Sinn des Denkmals die einfachen Worte sprach: «verteidigen, durchhalten, widerstehen».

Grimmig, trutzig und kraftvoll tritt Probsts Krieger aus dem Felsen heraus, symbolisches Monument für den Rückhalt unserer Armee in den Bergen, — Symbol des Reduit. In kraftvoller Abwehr ist sein Blick gegen die Nordgrenze unseres Landes gewandt, ein überzeugendes Symbol des Willens und der Entschlossenheit zur Verteidigung, zur bewaffneten Neutralität. — Jakob Probst sieht in Hodler den epischen Maler und inspiriert sich an seinem Krieger von Marignano. Er setzt die malerische Vision Hodlers frei in Stein um.

Im Landesmuseum in Zürich, im Waffensaal, ist das berühmte Freskogemälde von Ferdinand Hodler, das den Rückzug der Eidgenossen in der Schlacht bei Marignano darstellt. Zu äußerst rechts in diesem Bilde ist der einzeln stehende Krieger, von dem Ferdinand Hodler sagte:

«Von den geschlagenen, aber nicht besieigten Eidgenossen, welche die Verwundeten auf die Achsel nahmen und langsamen Schrittes, in fester, stolzer Haltung, mit eroberten Büchsen, Fahnen und Pferden den Rückzug antraten, separierte ich den größten Krieger, damit dieser detachierte Mann auffällt». «Diese isolierte Gestalt kehrt sich dem Feinde zu und ist bereit, den Rückmarsch zu decken.»

Diesen Krieger, der in unerhörter Spannung zur Gruppe der rückziehenden Eidgenossen steht und in trotziger Abwehr langsam, schweren Schrittes das Schlachtfeld verläßt und in die schweizerischen Berge hinauf den Rückzug aus der Weltgeschichte antritt, schlägt Probst überlebensgroß aus dem Stein.

In zähem Kampf um die endgültige Form wird Schicht um Schicht vom 30 Tonnen schweren rötlichen Alpenkalkblock von 4 Metern Höhe aus der Gegend von Bex mit schwieligen Händen weggeschlagen. Wie Hodler in sechs Fassungen seinem Marignanofresko die endgültige Form abringen mußte, so ist Probsts Denkmal mit jeder Fassung bis zum schließlichen Herauswachsen aus dem lebendigen Stein in der Intensität des Ausdrucks stärker geworden.

1944 fand der Wettbewerb für ein Hodlerdenkmal in Genf statt, an dem der Entwurf Probsts neben demjenigen von Henri Koenig aus 24 Projekten ausgezeichnet wurde. 1945 siegte im zweiten, engern Wettbewerb zwischen den



Das Oltener Wehrdenkmal, 1944 — 1955

beiden Bildhauern die Idee Probsts, die dem epischen Gestalter der Schweizergeschichte einen in Stein gemeißelten Krieger widmet.

Da nun Olten 1955 in den Besitz dieses für Genf gedachten Hodlersteines gelangt ist, durfte H. Koenig kürzlich seine beiden Hodlerfrauen der Stadt Genf übergeben.

Der Heini-Strübin-Brunnen in Liestal (1941 — 1958)

Da steht er auf dem hohen Sockel, mit seinem mächtigen, geschulterten Schwert. Die vergoldete Burgunderschale glänzt in der Sonne. Eine einfache, große plastische Geste: Symbol für Kampf, Sieg und Beute. Die Silhouette von stehender Figur und horizontal geschultertem Schwert bildet ein Kreuz.

Wir wissen nicht, wie der historische Heini Strübin ausgesehen hat. Jakob Probst, der Gestalter des Dornacher Schlachtdenkmals und des Marignano-kriegers in Olten, weiß auch für den Liestaler Heini Strübin, der «schweißbedeckt» den Eidgenossen am Tage der Schlacht bei Dornach auf dem Wege zur Scharnenfluh die Ankunft des Hauptharstes der Berner meldete, die richtige Form, den richtigen Typus zu finden. Sein Heini Strübin, der mit den Eidgenossen bei Blamont, Héricourt, Grandson und Murten kämpfte und aus der Schlacht bei Nancy die Trinkschale Karls des Kühnen nach Hause brachte, ist ein richtiger Haudegen. Kein Wunder, daß der Kriegserfahrene 1499, als Liestal in ernste Gefahr geriet, zum Schultheissen erwählt wurde.

Ein internationales Symbol: Das Henry-Dunant-Denkmal für Genf

Zweimal vertrat Jakob Probst die schweizerische Bildhauerkunst an der Biennale in Venedig: 1940 mit 23 Skulpturen und 1952 mit 20 Werken. Nachdem im Sommer 1952 das Werk seines Lehrers Bourdelle in der Basler Kunsthalle gezeigt worden war, kam Probst mit seinem Nachbar Hans Berger zu Wort.

1953 kauft er sich im Wallis, oberhalb Brig, auf dem Birgisch, seinen Adlerhorst, ein kleines Berghaus. Hier hat er Einsamkeit, Atmosphäre. Hier hat er Himmel und Berge und Bergbauern. Im Winter 1953/54 fliegt er über Madrid nach Malaga, wo er zwei Monate in Torremolinos aquarelliert.

In diesen Jahren entstehen auch Porträtbüsten verschiedener bekannter Persönlichkeiten, von Stadtammann Dietschi 1948, von Dichter Cesar von Arx 1950, von Baron von Stockalper 1952, von Dr. Rudolf Riggensbach 1953, vom Industriellen Franke, Aarburg 1956.

1954 arbeitet er 4 Monate lang im Tessin am «erratischen Block» des 15 Tonnen schweren Abbé-Bovet-Denkmals. In diesem Jahr entsteht auch seine erste Skulptur in Lausener Klinkermaterial, eine Wildsau.

Drei Denkmaleinweihungen innerhalb eines Monats bringt ihm das Jahr 1955: am 8. Mai wird das Oltener Wehrdenkmal feierlich eingeweiht, am



Entwurf für das Henry-Dunant-Denkmal, 1958

15. Mai in Fribourg das Denkmal von Abbé Bovet, am 9. Juni das erweiterte Wehrmannsdenkmal von Baselland in Liestal. Nun gönnt er sich einige Monate Ruhe. 1956 wird seine «Elektra» von der Stadt Solothurn angekauft, nachdem sie vorher im Musée Rodin in Paris ausgestellt war. 1957 entsteht die Vergrößerung des Heini Strübin für Liestal und der Bronzeguß.

Im Januar 1958 liefert Probst den Wettbewerbsentwurf für das Dunant-Denkmal in Genf ab. Als ich ihn frage, wie der Entwurf aussehe, sagt er mir: «Ich habe die schönste Idee meines ganzen Lebens gestaltet: Auf einem Sockel mit rotem Kreuz aus rotem Stein, liegt ein sterbender Krieger. Zu ihm schwebt ein sechs Meter hoher Engel hinunter.» Am 10. Februar schickt er mir das Preisgerichtsurteil mit dem Resultat, daß aus den 34 Projekten vier für einen zweiten, engern Wettbewerb ausgelesen wurden, darunter sein «Solferino».

Nach Henry Dunants eigenen Worten ist es «der Engel des Krimkrieges», die englische Diakonissin Florence Nightingale, die im Schein einer Öl- oder Kerzenlichtlaterne die verwundeten Soldaten gepflegt hat, gewesen, die Dunant bewog, auf die italienischen Kriegsschauplätze zu reisen, wo das Miterleben der Leiden der Verwundeten auf dem Schlachtfeld von Solferino 1859 die entscheidende Wende in sein Leben brachte. «Un souvenir de Solferino» hieß 1862 das Buch von Dunant, das einen so erschütternden Bericht gab, der in ganz Europa Wiederhall fand und schließlich zur Gründung der Genfer Konvention führte und zur Bildung des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz.

Der Engel von Jakob Probsts «Solferino II» ist gegenüber «Solferino I» stark reduziert im Maßstab, vermenschlicht worden. Die ganze Höhe des Denkmals beträgt nun 3 Meter. Unter dem segnenden Arm des hilfreichen Engels wächst aus einem unregelmäßigen Sockel eine Mutter mit Kind als Relief, ein Symbol der Charitas, heraus, auf der andern Seite des beschrifteten Sockels der imposante, schon in Naturgröße studierte Torso des sterbenden Kriegers.

Die Sockelplatte unter dem Denkmal bildet das Zentrum eines roten Kreuzes in rotem Stein von 6 Meter Länge. Von diesem strahlen kreisförmig 3 Reihen radial angeordnete Granitplatten von je 3 Meter Länge bis zu den Ruhebänken aus Stein, die den kreisrunden Platz von 23 Meter Durchmesser auf 3 Seiten abschließen. — Jakob Probst war befriedigt vom architektonischen Rahmen für sein Denkmal. Ebenso das Preisgericht. Solferino II erhielt den ersten Preis. Der internationale Verkauf einer Bronzeplakette des Dunant-Denkmal soll seine Finanzierung und Ausführung ermöglichen.

Wenn das Rote Kreuz zu einem leuchtenden Symbol völkerverschmelzender gegenseitiger Hilfe und wahrer Menschlichkeit geworden ist, so wird die Ausführung des Denkmals seines Schöpfers Henry Dunant zu einer Krönung des reichen Lebenswerkes von Jakob Probst werden.