

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 34 (1983)

Heft: 3

Artikel: Der Lawinentod : zur Errichtung einer Totengedenktafel auf der Furka 1921

Autor: Roubik, Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393508>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.07.2025

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

DER LAWINENTOD

ZUR ERRICHTUNG EINER TOTENGEDENKTAFEL AUF DER FURKA 1921

von Peter Roubik

Alle Plastik sei dem Publikum eine fremde Welt geworden, für die ihm der Sinn fehle; der Bildhauer sehe sich zu einsamer Arbeit verurteilt, ohne Hoffnung, einem allgemeinen Bedürfnis nach Ausdruck des Körperlichen in der Kunst zu entsprechen wie in früheren Zeiten. So urteilte 1918 – in einer Zeit grossen Umbruchs, in der bei den Schöpfern des Neuen, an dem die Zeit überreich war, wie bei den auf Beharrung Eingestellten, wenn auch auf verschiedene Weise, sich viel Missbehagen breitmachte – Wilhelm Barth, der damalige Konservator der Kunsthalle Basel. Dabei hatte er neben der modernen Skulptur diejenige der Gotik, der frühen Griechen und der alten Ägypter vor Augen. Den Grund dieser Entfremdung sah Barth nicht so sehr im Verlust lebendiger Symbole, die ja den Bildhauer und den Maler zur Gestaltung einer allen gemeinsamen Idee drängen können, sondern mehr darin, dass die Grundelemente der Plastik, die Freude am Körper und seiner Bewegung, zu den am meisten verkümmerten Lebensäusserungen geworden seien. Diese Sicht der Dinge scheint auch in der Auseinandersetzung um ein Kunstwerk, das in den zwanziger Jahren dem Kanton Uri zugeordnet gewesen war, doch einem Verdikt zum Opfer fiel, die angemessenere zu sein als jede quasimoralische. Dies um so mehr, als die Auseinandersetzung oder auch Nichtauseinandersetzung nicht eigentlich von der Öffentlichkeit ausgetragen wurde, das Volk somit unbeteiligt oder in seinem Empfinden, das es angeblich zu berücksichtigen galt, gelenkt blieb.

DER ANLASS

Am 1. März 1915 war während des Aktivdienstes auf einem Ausmarsch aus Fort Galenhütte zu dem nahe der Furka gelegenen Barackenlager der Zürcher Sanitätsoffizier Dr. med. Richard Weber an dem steil gegen die Passhöhe abfallenden, lawinengefährdeten Hang von niederrutschenden Schneemassen erfasst und 100 Meter tief in die angrenzende Reusschlucht gerissen worden, wo er nurmehr tot geborgen werden konnte. An der gleichen Stelle hatte schon mancher Tourist und Fortwächter sein Leben gelassen, zuletzt 1904 der Basler Kavalleriemajor Merian, weshalb sie früher die Merian-Planke genannt wurde. Der erst 31jährige Weber war der Sohn eines aus Deutschland gebürtigen Physikprofessors an der ETH. Infolge Auslandsaufenthalts als Assistenzarzt am German Hospital in London hatte er den Dienst bei der Winterbesatzung der Gott-hardfestungsartillerie mit Verspätung, anscheinend erst am 8. Januar 1915 angetreten, an dem er im Kapuzinerhospiz in Realp gastliche Aufnahme gefunden und im Goethe-Zimmer übernachtet hatte. Bereits am 10. März 1915 wäre er beurlaubt worden. Ein

hervorragender Skiläufer, der die Mannschaft auf allen dienstlichen Ausmärschen begleitete, scheint Weber in jugendlichem Schneid sich und seinen Untergebenen eher zuviel zugemutet zu haben. Am Unglückstag herrschte infolge Schneeverwehung und Nebel erhöhte Gefahr, vor der man ihn gewarnt hatte. Auf der steilen Abfahrt zur Furka stürzte ein Kamerad, dem Weber mit zwei Sanitätssoldaten Hilfe leistete. Nachdem er dann selbst den Hang beobachtet hatte, bemühte er sich, als letzter und mit dem Gepäck des Verunfallten beladen die übrige Kolonne, die den tückischen Lawinenzug schon überquert hatte, in zu rascher Abfahrt einzuholen. Dabei ereignete sich das Unglück, aus dem von den beiden miterfassten Begleitern der eine sich befreien, der andere gerettet werden konnte.

Der tragische Tod des jungen Arztes weckte bei seinen Kommilitonen im Offizierskorps den Wunsch, die Erinnerung an das Ereignis durch ein Denkmal an der Unglücksstelle wachzuhalten und die Stätte durch ein Sinnbild der Kunst zu weihen. Die Anregung war vom damaligen Chefarzt der Gotthardbesatzung, Oberstleutnant Galus von Deschwanden, ausgegangen. Dieser hatte unter den Sanitätsoffizieren eine Subskription veranstaltet, war aber bei seiner Versetzung 1917 noch zu keinem konkreten Vorschlag für das beschlossene Denkmal gekommen. Daher übertrugen die Donatoren diesen Auftrag mit der ausdrücklichen Weisung, für eine Relieftafel zu sorgen, Ende 1917 an Dr. med. Theophil Dieterle in Zollikerberg, einen Sanitätsmajor der Gotthard-Ostfront. Im Einverständnis mit Deschwanden betraute Dieterle den Basler Bildhauer Carl Burckhardt mit der Ausarbeitung des Projekts. Er kannte Burckhardt, mit dem er in Basel aufgewachsen und die Schulen besucht hatte, persönlich und hatte ihn auch als Künstler schätzen gelernt, dem er die Meisterung des nicht leicht genommenen Auftrags und die Schöpfung eines ansehnlichen Kunstwerks zutrauen durfte.

DER KÜNSTLER

Die Wahl war auf einen Bildhauer gefallen, der heute zu den Bahnbrechern der modernen Plastik und zu ihren bedeutenden Repräsentanten im 20. Jahrhundert gezählt wird. «Mit Carl Burckhardt endet die Plastik des 19. Jahrhunderts in der Schweiz und beginnt die moderne Bildhauerkunst», urteilt der Kunsthistoriker Adolf Reinle. Der Künstler, den ein zu kurz bemessenes Leben die früh vollendete Meisterschaft nicht ausschöpfen lassen sollte, war zur Zeit des erhaltenen Auftrags wenn auch gelegentlich noch umstritten, so doch kein Unbekannter mehr. Zwischen 1911 und 1914 hatte er den grossen Amazonen-Reliefzyklus und die Nischenfiguren an der Fassade des Kunsthauses in Zürich geschaffen, wo Richard Kissling, der Schöpfer des Telldenkmals in Altdorf, in der Jury sich für Burckhardts Entwürfe eingesetzt hatte, und eben fiel ihm auch die Ausführung der kolossalen Brunnengruppe im Badischen Bahnhof in Basel zu, die ihn noch bis 1921 beschäftigte. Leidenschaftlichen Widerspruch erregten wiederholt Burckhardts Aktdarstellungen, obwohl diese seit der Renaissance wieder zum Prüfstein künstlerischer Meisterschaft geworden waren. So durfte noch anfangs der zwanziger Jahre die ihm in Auftrag gegebene Plastik für den zum Gedächtnis an den Physiologen



Gustav von Bunge in Basel errichteten Brunnen nicht aufgestellt werden, und die aus verschiedenfarbigem Marmor geschaffene Venus war bei ihrer Ausstellung 1910 zum Skandal der inneren Kreise Basels geworden, da diese in der Göttin die Dame ihres Standes wiedererkannt hatten, sogar der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin war in diesem Fall befangen gewesen. Was Burckhardt betrifft, darf gesagt werden, dass in einer Zeit hektischer Stilsuche der ungehemmte Gefühlsausdruck und jene Sensualität, die beim Nervenreiz verweilt, gerade seine Sache nicht war. Vielmehr drang er zur reinen Erkenntnis der stereometrischen und optischen Gesetzmässigkeiten des Plastischen an sich vor, wodurch der Naturalismus als Endprodukt der Renaissancekunst durchschaut und überwunden wurde. Dieser grundsätzliche Hinweis führt indessen über die uns sich stellenden Fragen bereits hinaus, die sich nicht mit einer vollen Rundplastik, sondern mit der bildhauerischen Flächenmodellierung eines Reliefs beschäftigen.

DIE IDEE

Soweit ersichtlich, scheint zum ersten Mal in der Kunstgeschichte ein Künstler mit dem Problem der plastischen Gestaltung des Lawinentodes konfrontiert worden zu sein und sich damit auseinandergesetzt zu haben. Zudem galt es, «mitten in die gewaltigen Naturformen des Hochgebirges ein monumentales Kunstwerk zu komponieren, das nicht wie die meisten bisherigen Gedenktafeln und kleinlichen Wegkreuze unbeachtet in der Geröllhalde der Furka verschwinden sollte. Die Zerrissenheit des ganzen Abhangs führte den Künstler bei einem Augenschein zur Erkenntnis, dass ein Kunstwerk, wenn es in dieser Situation auf den vorübergehenden Furkabesucher überhaupt einen Eindruck machen sollte, angemessene Dimensionen haben und in der Linienführung zu den zackigen Felsblöcken durch weiche, rundliche Formen in einen gewissen Gegensatz treten müsse. Man einigte sich auf eine Gedenktafel in Bronze mit Inschrift. Von verschiedenen Projekten, die Burckhardt im Laufe des Jahres 1918 skizzierte, fand ein Entwurf Anklang, der darauf ausging, nicht nur das Schicksal eines einzelnen darzustellen, sondern die für das Hochgebirge eigentümliche Todesart der Lawinenverschüttung zu symbolisieren.» (Zitat aus der Rekursschrift der Stifter.) Einer plastischen Darstellung des Naturgeschehens anbot sich als einzige Lösung die figürliche Allegorie. Bei deren Versinnbildlichung sowie bei der Gestaltung des Bewegungsablaufes scheint der Künstler aus einer literarischen Quelle inspiriert worden zu sein. Ein Jahr später nämlich veröffentlichte der an der Universität Zürich habilitierte Schweizer Geophysiker und

Abb. 1. und 2. Basel, Kunstmuseum. Carl Burckhardt: Bronzerelief «Lawinentod», Leihgabe. Grösse des Originals 127,5:167,5 cm. Inschrift: IN MEMORIAM CENTVRIONIS RICARDI WEBER QVI MEDICVS PRAESIDII IN FVRCA POSITI KALENDIS MARTII ANNO 1915 NIVIBVS DE MONTE REVOLVTIS OBRVTVS EST STATVERVNT COMMILITONES. Auf Deutsch: Zur Erinnerung an Hauptmann Richard Weber, der als Arzt der auf der Furka stationierten Besatzung am 1. März 1915 durch eine vom Berg niedergegangene Lawine verschüttet wurde, errichtet von seinen Kameraden. – Wachsrelief von 1918 zum Bronzerelief «Lawinentod». Photographie im Nachlass von Dr. med. Theophil Dieterle, Zollikerberg

Grönlandforscher Alfred de Quervain – der mit Burckhardt und Dieterle befreundet und mit dabei gewesen war, als man den Leichnam des Verunglückten durch die Schölenen trug – in Frobenius' Weihnachts-Album 1919 einen Aufsatz über Lawinen, den er mit einer kurzen Betrachtung eines mit des Künstlers Erlaubnis im Bild wiedergegebenen Modells des Reliefs beschliesst. Dazu bringt de Quervain aus dem 1881 veröffentlichten Werk des Bündners Johann Coaz «Die Lauinen in den Schweizeralpen» ein Zitat, das sich Wort für Wort wie eine Bildlegende zu Burckhardts «Lawinentod» liest: «Die frostige Windsbraut schießt mit ihren gewaltigen weissen Fittichen mit solch' rasender Schnelligkeit aus ihrem hohen Winterhorste in die Tiefe, dass der Wanderer beim kaum gebornen Fluchtgedanken von ihr schon erfasst, sein Bewusstsein erstickt und sein Körper in den Falten ihres Schneegewandes zu Grabe gelegt ist.» Diese frappante Übereinstimmung und enge Verwandtschaft der bildreichen Sprache des Naturforschers mit der Idee des Künstlers, in die jene bildhaft umgesetzt zu sein scheint, lässt, mit einiger Wahrscheinlichkeit und ohne dass dadurch die Einbildungskraft des letzteren geschmälert würde, auf die Gründlichkeit schliessen, mit der Burckhardt an seinen Entwurf heranging. Seine Intuition mag dabei in der sachlichen Auseinandersetzung mit einem Stück ihm noch wenig vertrauter Wirklichkeit verstärkt worden sein.

DIE AUSFÜHRUNG

Das 1918 geschaffene, nur mehr auf einer Photographie erhaltene Wachsmo-
 dell zeigt, wie auch die bei de Quervain wiedergegebene Abbildung, gegenüber der endgültigen Fassung einen reineren und ursprünglicheren Zustand, in welchem die die Lawine allegorisierende Frau noch unverhüllt erscheint. Das Modell machte dann im Laufe des Jahres 1919 verschiedene Veränderungen durch. Die Figur der «Lawine» erhielt eine dramatische Steigerung, die jedoch das ursprünglich differenzierter gestaltete Strömen der Schneemassen ins Flächige und Dekorative des Reliefs verhärtete. Die eigentlich plastische Dynamik zieht sich auf den nach vorn schnellenden Körper, Rumpf und Beine der aus dem Hinterhalt hervorgebrochenen und ihr Opfer ereilenden «Lawine» zurück und ist fragmentarisch in der kräftig herausgearbeiteten Partie um Hals, Kinn und Wange dieser Figur und in der den Schleier aufreissenden und zuschlagenden Bewegung ihrer Arme noch enthalten. Alles übrige dagegen, selbst der plastisch deutlich modellierte Körper des rückwärtsstürzenden Jünglings mit den geknickten Beinschenkeln, beginnt im rein Stofflichen des nur imaginär fassbaren Naturvorgangs zu schwinden. Das energielose Flattern der Arme des Opfers und die Geknicktheit und spindel-förmige Geschlossenheit seines Körpers kontrastieren mit der heftig schreitenden und ausladenden Bewegung der Verfolgerin. Eine unnaturalistische Steigerung der Proportionen beider Gestalten verstärkt die Gewalt, mit der die eine die andere niederstreckt. Diese Steigerung wird durch eine Eigentümlichkeit der Perspektive noch weiter entfaltet: Der Betrachter glaubt den Dahingestürzten durch eine Drehung des Körpers in die Bildebene schon liegen zu sehen, während er bei nicht allzu ebener Betrachtung durch eine gleichzeitige Perspektive von unten die Naturgewalt bedrohlich über sich erlebt.

Eine solche Bildperspektive, die dem Künstler übrigens auch durch eine Abdrehung des Frauenkörpers mehr Möglichkeiten zur plastischen Gestaltung in der durch das Relief vorgegebenen Fläche bot, ist ebenfalls nicht naturalistisch, entspricht aber der Realität des Erlebnisses, welche die Perspektive in dieses miteinbezieht.

Schwierigkeiten technischer Art stellten sich unter den damaligen kriegswirtschaftlichen Verhältnissen bei der Realisierung des Metallgusses, der für Kunstobjekte im Ausland vorgenommen zu werden pflegte, vor allem in Paris und München. In der Schweiz existierte noch keine Giesserei, die für solche Zwecke eingerichtet gewesen wäre und über die nötige Tradition verfügt hätte. Selbst die Maschinengiesserei der Gebrüder Sulzer in Winterthur vermochte keine Garantien für das Gelingen des Gusses zu gewähren. Darum und weil die Stifter auch ein Werk der schweizerischen Kunstgiesserei zu verwirklichen bestrebt waren, verzögerte sich der Guss, bis inzwischen die Firma Baumann und Kölliker AG in Zürich sich zur Einrichtung einer spezialisierten Werkstätte hatte entschliessen können. Hier wurde das Kunstwerk im März 1921 fertiggestellt, wobei einige technische Mängel eine Nachziselierung durch den Künstler am Rande der verschobenen Platte erforderten. Als Standort bestimmte man die Strassenböschungsmauer zuoberst auf der Furka nahe der Unglücksstätte und erhielt für die Anbringung der Tafel die Bewilligung der Urner Regierung. Zur festen Verankerung wurde das Denkmal in den Werkstätten von Lavorgo in einer Platte aus Gotthardgranit gefasst, dessen Gestein der Künstler in Farbe und Form auf die Bronze abstimmte. Mitte Oktober besorgte eine Genieabteilung der Gotthardbesatzung die Einmauerung; für den Transport der Platte von Göschenen auf die Furka hatte der Kanton seinen Lastwagen zur Verfügung gestellt. Zur Überwinterung wurde das Denkmal sogleich verschalt, denn die Einweihung hätte erst im nächsten Frühling stattfinden sollen.

DAS VERDIKT

Wie andere Schöpfungen Burckhardts sollte auch diese aus Verkennung angefeindet und durch das Herumzerren der Angelegenheit in der auswärtigen, keineswegs nur gegen das Kunstwerk eingenommenen Presse, das ja von der Ausstellung in einigen Schweizer Städten her (Modell in Basel 1919, Original in Zürich und Winterthur 1921) bekannt war, eine unerfreuliche Publizität erlangen. Dass man auch im Urnerland anderer, nämlich positiver Meinung sein konnte, bezeugt die Zuschrift des gut informierten Urner Korrespondenten in der Neuen Zürcher Zeitung vom 23. November und in den Luzerner Neuesten Nachrichten vom 15. November 1921, deren Formulierung die hiesige Gotthard-Post vom 19. November 1921 auszugsweise folgte. Die Überstürztheit, mit der bereits am 22. Oktober 1921 auf Betreiben des Pfarramtes in Realp – das den vermeintlichen Realismus der Darstellung moralisch angeprangert und auch den Gemeinderat zu einer Einsprache gedrängt hatte – seitens des Regierungsrates des Kantons Uri die Bewilligung zur Errichtung des Denkmals wiederum zurückgezogen und dessen Entfernung verfügt worden war, schloss jedes objektive Vorgehen aus: Keine

verantwortliche Instanz besass eine Anschauung des Sachverhalts, nicht einmal die Baudirektion hatte sich bei der Ausstellung des Revers Unterlagen vorlegen lassen. Verschiedene Gegeneinsprachen und Wiedererwägungsgesuche des Künstlers, der Stifter sowie der Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten und des Kunstvereins Basel, die alle das Missverständnis zu beseitigen versuchten und eine Beurteilung durch Sachverständige verlangten, veranlassten den Regierungsrat zu einer Abklärung des Tatbestandes durch die Polizeidirektion, was namentlich den Künstler beleidigte. Da diese Untersuchung wegen des mittlerweile hereingebrochenen Winters sich verzögerte, führten die Stifter, vorsorglich und ehe die Rekursfrist verstrich, staatsrechtliche Beschwerde beim Bundesgericht gegen die Verweigerung des rechtlichen Gehörs seitens der Kantonsregierung. Durch diese Beschwerde, die sich auf ein Gutachten des namhaften Schweizer Staatsrechtlers Fritz Fleiner abstützte, wurde der erwähnte Regierungsratsbeschluss sistiert. Das Bundesgericht hätte jedoch nur die formelle Frage des rechtlichen Vorgehens beurteilen können und bei dessen Überstürzung die Beschwerde aller Voraussicht nach guteissen müssen: Materiell wäre dadurch der Streit nicht behoben gewesen, sondern hätte, wenn weiter darauf beharrt worden wäre, doch sachlich ausgetragen werden müssen. Um daher die Behörden zur Konfrontation mit der Sache zu bringen, liessen die Rekurrenten durch den für die Eröffnung des Prozesses zuständigen Instruktionsrichter des Bundesgerichts beide Parteien zu einem Augenschein an Ort und Stelle mit anschliessender Vergleichsverhandlung vorladen. Diese fand am 22. Juli 1922 auf der Furka statt und sah eine Versetzung des Denkmals von der Strasse weg vor, sowie eine Vermittlung des Urner Regierungsrates bei der Korporation Ursern zwecks Einholung der Bewilligung dieser Instanz. Diesbezügliche Unterhandlungen sind jedoch nicht belegbar. Dr. Dieterle anerkant auch den weiteren Kompromissvorschlag, das Denkmal an dem einmal gewählten Standort durch eine Inschrifttafel in deutscher und englischer Sprache entweder zu ersetzen oder zu decken. Diese nicht eindeutige Lösung, die auch mit dem Pfarramt in Realp abgesprochen worden war, schien alle Beteiligten zufriedengestellt zu haben, und die Beschwerdeführer zogen am 11. Oktober 1922 den Rekurs beim Bundesgericht zurück. Aus nicht abklärbaren Gründen wurde dieser Kompromiss nicht Wirklichkeit: Eine in Aussicht gestellte Erläuterung der künstlerischen Bedeutung des Werks im Urner Wochenblatt erschien nicht, und das Relief blieb unbedeckt, bis im Sommer 1924 der Regierungsrat in Ausführung des noch bestehenden Beschlusses von 1921 auf der Entfernung der Tafel beharrte.

DAS SCHICKSAL DES KUNSTWERKS

Die Stifter hatten aus der ästhetischen Erwägung, dass die Wirkung des Denkmals durch eine Versetzung wesentlich beeinträchtigt würde, 1922 nur mit Zögern in die Verständigung einwilligen können. Wahrscheinlich aus diesem Grunde war von ihnen die andere Kompromisslösung angestrebt worden, die, wie sie hoffen mochten, noch zur Verwirklichung der ursprünglichen Idee führen werde, sobald sich der Sturm gelegt habe. Tatsächlich wäre, rein abgesehen von der Gefährdung durch die Naturein-

flüsse, das als Freilichtskulptur ohnehin ausser Betracht fallende Relief unmittelbar in der Wirrnis der Natur ohne entsprechenden Hintergrund, der es in mässiger, dem Auge des Betrachters nicht allzu ferner Höhe zu fassen vermochte, verloren gewesen. Andererseits konnte das unter Einbezug aller Faktoren komponierte Werk nur bei richtiger Platzierung seine volle, vom Künstler gewollte Wirkung entfalten, nämlich nur hier in Bergeshöhe, nahe der Unglücksstätte, die vielen den Tod gebracht hat: Der Betrachter sollte neben dem tiefen Abgrund stehen und die Schneereste der jährlich niederstürzenden Lawine vor Augen haben. Auf die beabsichtigte Kontrastwirkung zwischen der Zerklüftung der Umgebung und den rundlichen Formen und der weichen Linienführung des Reliefs, die allerdings in den frühen Modellen noch ausgeprägter gewesen war, ist hingewiesen worden. Burckhardt selbst hat seine Absicht in die Worte gefasst: «Der Auftrag bedeutete für mich nicht nur eine rein ornamentale Aufgabe, sondern vor allem die Forderung, den tragischen Tod in den Bergen in einem, wenn möglich versöhnenden oder tröstenden Sinn bildhauerisch darzustellen. Die unerbittlich schicksalsmässig daherschreitende weibliche Figur schien mir das Symbol zu geben für den Tod in der Natur. Der Begriff der «Mutter Natur» sollte in aller Strenge das Versöhnende uns übermitteln.» Durch die Entfernung von dem ihm zgedachten Standort wurde das Relief entwertet. Zunächst wurde es in einem Festungstollen des Gotthardmassivs angebracht, wo es jahrelang blieb. Später nahm Dr. Dieterle es zu sich, um es dann im Dezember 1943, wahrscheinlich aus Anlass des sich jährenden 20. Todestages des Künstlers, der öffentlichen Kunstsammlung des Kunstmuseums Basel als Depositum der Stifter zu überlassen. Heute ist es rechts vom äussern Museumseingang in der Wand verankert, die als Teil eines mitten in der Stadt gelegenen Baus zum ursprünglichen Bestimmungsort einen starken Gegensatz bildet.

Benutzte Quellen

Staatsarchiv Uri: Regierungsratsprotokoll 1921–1924, Aktenbestand R-540-13/1007. – *Pfarrarchiv Re-alp*: Pfarreichronik.

Benutzte Literatur

BURCKHARDT, CARL. *Rodin und das plastische Problem*. Basel 1921. – BARTH, WILHELM. Zu den Plastiken von Carl Burckhardt. (*Beiträge zur zeitgenössischen Kunst*, hg. vom Basler Kunstverein. Basel 1918). – BARTH, WILHELM. *Carl Burckhardt*. Der Bildhauer und Maler. Zürich und Leipzig 1936. – CHRIST, DOROTHEA. *Carl Burckhardt 1878–1923*. Ausstellung zum 100. Geburtstag. Kunsthalle Basel 29. September–5. November 1978. Basel 1978.