

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

Artikel: Drei jüngere Basler Bildhauer
Autor: Netter, Maria
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-29014>

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

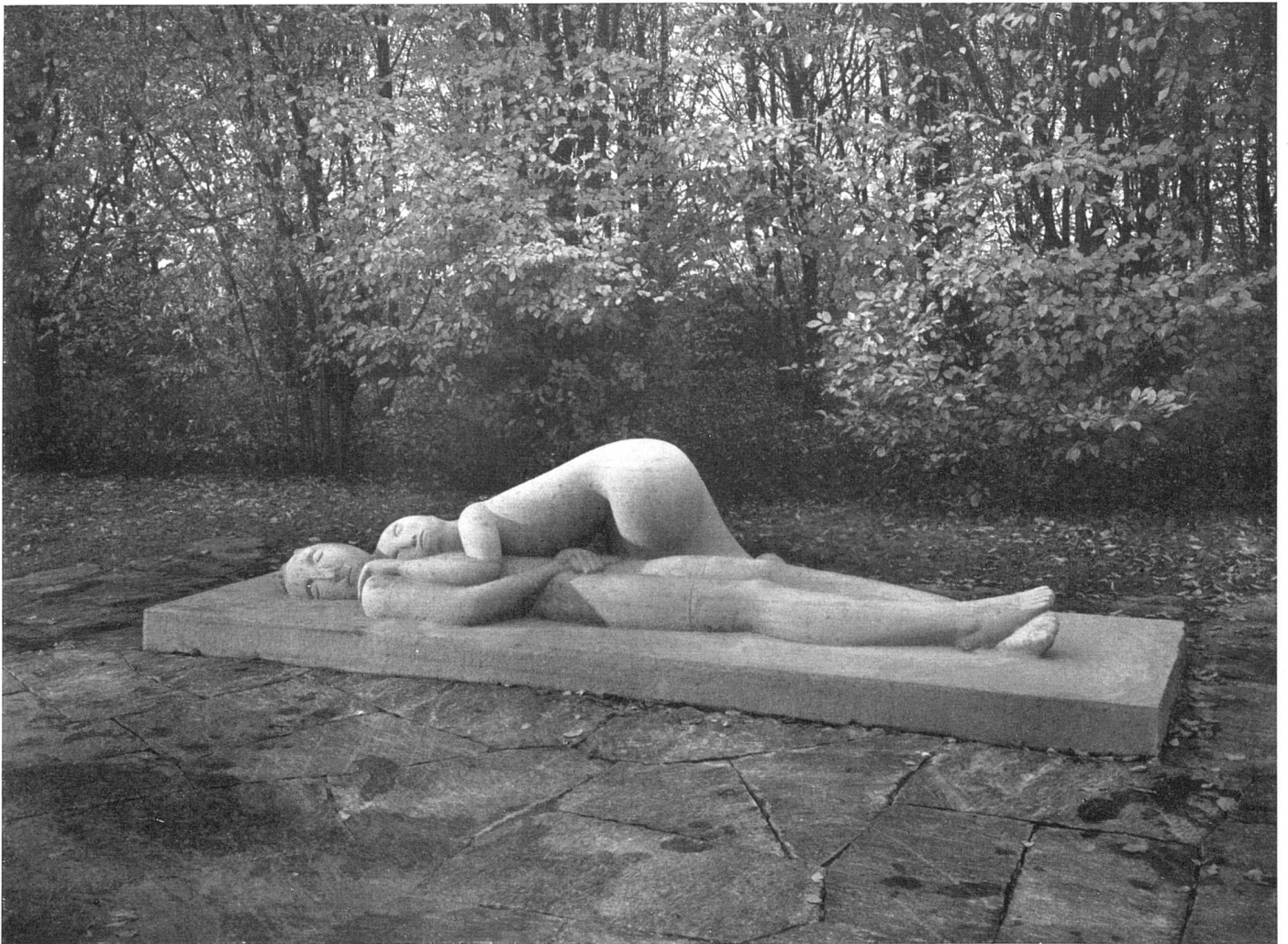
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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>



*Peter Moilliet, Pietà, 1946–1949. Plastik auf dem «Grab des Einsamen», Gottesacker am Hörnli, Basel. Staatlicher Kunstkredit | Pietà
Photo: Robert Spreng SWB, Basel*

Drei jüngere Basler Bildhauer

Von Maria Netter

Von allen bildenden Künsten hat die Bildhauerei es heute am schwersten, im künstlerischen Leben sich durchzusetzen. Das Publikum scheint oft den unmittelbaren Kontakt mit plastischen Werken überhaupt nicht zu finden. Es ist für die Bildhauer oft zu umständlich und kostspielig, Plastiken an Ausstellungen zu schicken, oder sie können ihre Arbeiten dem Publikum gewöhnlich nur in dem billigsten und sprödesten Material – dem Gips – vorstellen, weil die endgültige Ausführung in Bronze oder Stein bei diesem notgedrungenen Arbeiten «auf Vorrat» sehr viel teurer ist als für den Maler. Die innere Distanz zwischen Publikum und bildhauerischem Werk hat selbstverständlich auch innere Gründe. Im Gegensatz zur Malerei hat die Bildhauerei von ihren

alten Aufgaben die wesentlichsten verloren: das auf eine Gottheit bezogene Sinnbild des Menschen (Weihgeschenk) und das die Gottheit selber darstellende Kultbild zu schaffen. Der Verlust dieser Aufgaben hat sich nicht von einem Tag auf den andern ausgewirkt; aber seine Folgen sind heute so weit gediehen, daß das große Publikum plastischen Werken gegenüber mehr oder weniger beziehungslos dasteht. Die heutigen Menschen haben ihr natürliches Sensorium für die Kraft der plastischen Ausstrahlung eines Körpers im Raum weitgehend verloren, obschon Sport und Mode in den letzten Jahrzehnten viel dazu beigetragen haben, daß der Mensch sich seines eigenen Körpers wieder unmittelbarer bewußt wurde.



Benedict Remund, *Der Wald*, 1947/48. Entwurf für ein Relief im kleinen Hof des Kunstmuseums Basel, Gips | *La forêt. Plâtre* | *The Wood. Plaster*

Plastik, die weder geistiges oder kultisches Sinnbild sein kann, noch naturalistisches Abbild sein will, hat es also besonders schwer, vom großen Publikum verstanden zu werden. Um so mehr, als es noch keinem modernen Bildhauer gelungen ist, mit seinem Werk jenes sogenannte «Allgemeinverbindliche» zu schaffen, über dessen Verlust die Kunst-Pessimisten so laut zu klagen pflegen. Es sei denn der Amerikaner Calder, dessen Plastiken wirklich etwas Neues gebracht haben. Nicht einen krampfhaft gesuchten geistigen Inhalt oder eine Allgemeinverbindlichkeit, die es in Wirklichkeit nicht mehr und noch nicht wieder gibt – Calders höchst sensibel konstruierte «Mobiles» brachten etwas anderes: indem sie auf jede, auch die leiseste Bewegung ihrer Umgebung selber mit Bewegung antworten, haben sie den unmittelbaren Kontakt auch mit dem Menschen wieder aufgenommen. Sie korrespondieren mit ihm durch eine dem Menschen wie der Plastik gemeinsame Eigenschaft: ihre Beweglichkeit im Raum. Neu ist dabei ausschließlich das Moment der Bewegung. Denn auch die statisch unbewegliche Plastik korrespondierte mit dem Menschen, und zwar durch die beiden gemeinsame Eigenschaft der Körperlichkeit.

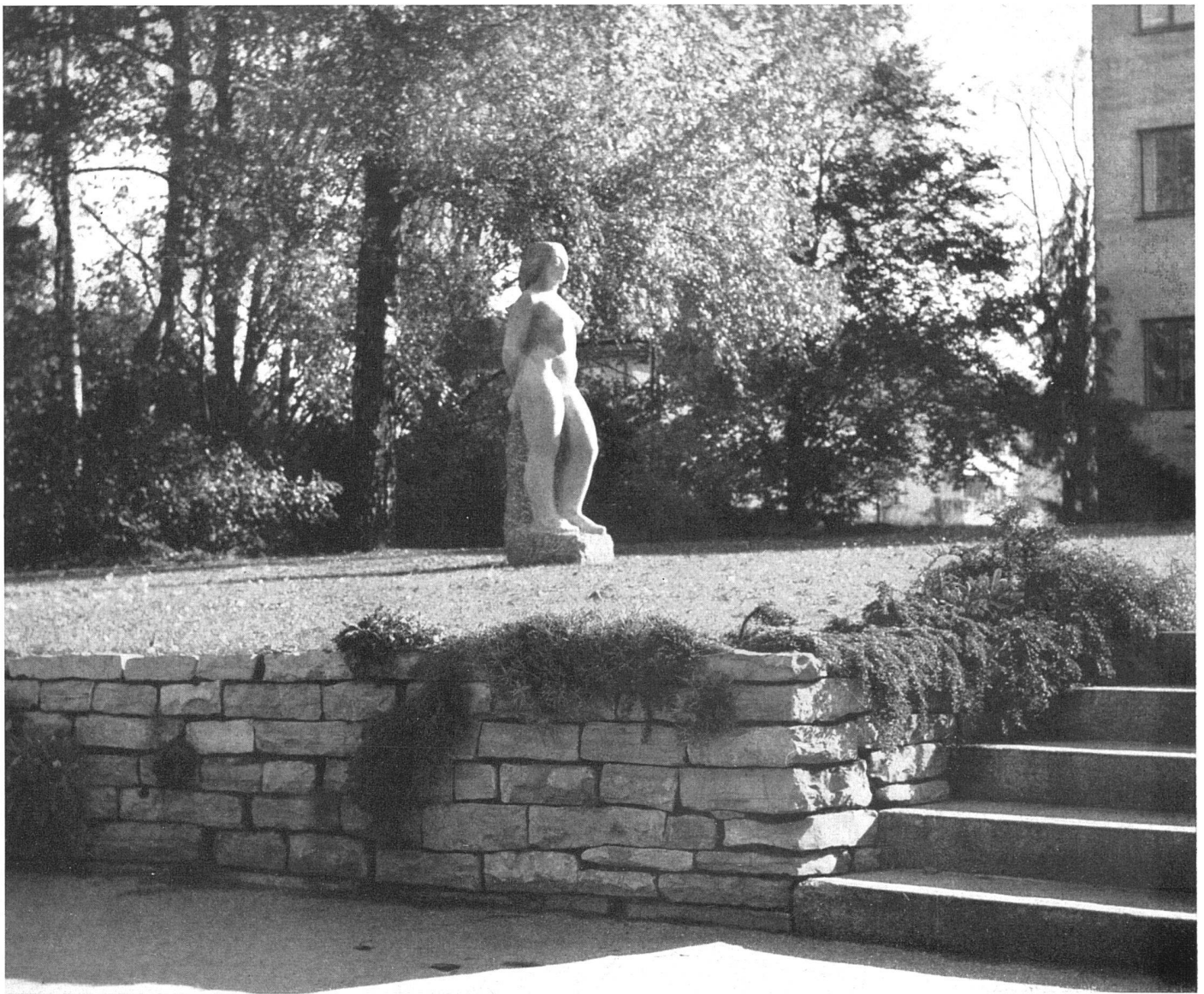
Die Bildhauerei im herkömmlichen Sinne, zu der auch die drei Basler Bildhauer gehören, von denen hier die Rede sein soll, ist also weiterhin auf das Reaktionsvermögen des Körpergefühls angewiesen. Dazu kommt, daß ihre Aufgaben auch im privaten Bereich enger begrenzt sind als die der übrigen Künste. Mögen die leeren Wand-

flächen auch heute in jeder Wohnung nach «Wandschmuck» (also nach Bilderschmuck) rufen, nach plastischem Schmuck verlangt in unseren immer kleiner werdenden Wohnungen kein ungenutzter Raum mehr. Ein allenfalls vorhandenes, meist aber verkümmertes Bedürfnis nach plastischem Schmuck (wobei die Betonung auf dem Schmuck und nicht auf dem Plastischen liegt) wird gewöhnlich durch einige Keramiken kunstgewerblicher Art – die Nachkommen der Nippes – schnell und schmerzlos befriedigt. Sie stören ja nicht weiter, da sie mangels plastischer Kraft auch keinen Raum benötigen.

Als bildhauerische Aufgaben bleiben also: das *Bildnis* in privatem oder öffentlichem Auftrag, vom *Bildnis* abgeleitet *Denkmal* und *Grabmal*, die *dekorative Plastik* zum Schmuck privater Gärten und öffentlicher Anlagen und schließlich die mit der Architektur verbundene, von ihr bestimmte *Bauplastik*. Die Kleinplastik bietet aus den bereits genannten Gründen (wenigstens im profanen Bereich) keine wesentliche oder selbständige Aufgabe mehr. Wenn Kleinplastiken öfter an Ausstellungen gezeigt werden, so geschieht es meist aus praktischen Gründen (bessere Placierungs- oder Verkaufsmöglichkeit). Wir haben es selten mit den letzten gültigen Zeugen der bildhauerischen Arbeit zu tun, sondern meistens mit Skizzen oder Entwürfen für größere Werke. Unsere Vorstellung von den Werken der zeitgenössischen Bildhauerei ist also, durch äußere wie innere Umstände bedingt, lückenhafter als die von der Malerei. Das trifft auch für die drei jüngeren Bildhauer zu, die in letzter



Benedict Remund, Stehender Akt. Entwurf für eine Plastik im Garten des Bürgerspitals Basel. Farbige Zeichnung | Nu. Dessin en couleurs | Nude standing. Coloured design



Albert Schilling, *Stehende*, 1944. Kalksteinplastik im Garten der Eidgenössischen Landestopographie in Bern | *Nu debout. Pierre calcaire* | *Nude standing. Limestone*

Zeit in verschiedenen Wettbewerbs- und Gemeinschaftsausstellungen in Basel durch ihre ausgesprochene plastische Begabung auffielen. Darüber hinaus ist ihnen trotz großer persönlicher und künstlerischer Unterschiede merkwürdigerweise eines gemeinsam: ihr Hauptziel, plastisch wirksame Formen zu schaffen, wobei der Gegenstand (meistens die menschliche Gestalt) als Grundform oder Grundmaterial beibehalten wird, obwohl er inhaltlich und kompositionell eine sekundäre Rolle spielt. «Sekundär» bezeichnet hier vielleicht sogar noch einen zu hohen Rang. Denn selbst dann, wenn der Betrachter vor den Werken dieser Bildhauer meint, eine in die Augen springende inhaltlich-gegenständliche Beziehung zu sehen – sobald er mit dem Bildhauer ins Gespräch kommt, stellt sich heraus, daß es ihm, dem Schöpfer dieses Werks, nur um eine rein formale, plastische Beziehung gegang-

en war. Die inhaltlichen Beziehungen, die man aber nun einmal nicht weglegen kann – sofern einem als Betrachter der Gegenstand noch als Gegenstand etwas bedeutet –, wären dann also nur ein zufälliges Nebenresultat der bildhauerischen Arbeit? Sollte man diesen zufälligen Mitspieler «Gegenstand» dann nicht lieber ganz weglassen und damit auch auf die nicht beabsichtigten inhaltlichen Nebenresultate verzichten? Die Frage stellt sich bei jedem der drei Bildhauer (sie stellt sich sogar bei Künstlern wie Henry Moore oder Pevsner, die sich wesentlich weiter vom Gegenstand, bzw. vom Naturalismus entfernt haben als unsere drei Basler Bildhauer). Aber ich habe sie keinem von ihnen gestellt, weil in ihren Werken die Anwesenheit der menschlichen Gestalt dann doch wieder zu zwingend war, dem Künstler vielleicht gar nicht so bewußt. Erklären kann



Albert Schilling, *Stehende, Detail* | *Nu debout. Détail* | *Nude standing, detail*

man sich dieses merkwürdige Verhältnis, die Bindung des Bildhauers an den «Gegenstand Mensch», vielleicht damit, daß der menschliche Körper die ihm nächstliegende Maßeinheit ist, durch die er am unmittelbarsten die Spannung zu dem zu schaffenden plastischen Körper erfährt, wobei der «Gegenstand Mensch» selbstverständlich nie als Modell im naturalistischen Sinne gemeint ist.

Von dieser Maßeinheit hat sich *Benedict Remund* entschieden am weitesten entfernt. Das hat zur Folge, daß in seinen Arbeiten die Spannung zwischen dem rein plastischen Ausdruck der Form und dem noch mitschwingenden gegenständlichen Gehalt am größten und für das Publikum am angreifendsten und oft unverständlichsten ist. Remunds Werk ist zudem nicht so umfang-

reich wie dasjenige anderer Bildhauer, als daß sich seine sehr persönliche Ausdrucksweise leicht kennenlernen ließe. Der heute sechsvierzigjährige Basler hat sich in den letzten elf Jahren, die er nach Kriegsausbruch in seiner Heimatstadt verbrachte (sie lösten eine neunjährige Arbeitszeit in Paris ab), nur in drei größeren Werken, die allerdings von zahlreichen Studien umgeben sind, geäußert: in dem Relief «Der rote Hahn» für den Nebeneingang der neuen Basler Feuerwache (abgebildet WERK 2/1949, Seite 61), in den verschiedenen Entwürfen für ein Relief im kleinen Hof des Kunstmuseums und in der noch nicht abgeschlossenen Reihe von Entwürfen für eine Rundplastik im Garten des neuen Bürgerspitals. Von diesen drei Werken ist nur der «Rote Hahn» im Stein vollendet worden. Die Ausführung des Museumsreliefs scheiterte am Widerstand des Basler



Albert Schilling, *Bewunderung*, Bronze, 1940/41 | *L'admiration*. Bronze | *Admiration*. Bronze

Großen Rates, der den Ausführungskredit zu bewilligen hatte. Vor den parlamentarischen Vertretern des Basler Volkes stand allerdings nur der Gipsentwurf; die Umsetzung in den roten Sandstein mußte man sich in Analogie zum «Roten Hahn» vorstellen. Remund hat diesem Relief den Titel «Der Wald» gegeben. «Fabelwesen» wäre noch besser und vor allem für die urteilenden, bzw. aburteilenden Parlamentarier vielleicht auch einleuchtender gewesen. Sie, die in diesem Augenblick nichts anderes als ein Teil des «großen Publikums» waren, hätten dann vielleicht darauf verzichtet, nach einer «Waldesstimmung» zu fahnden, und dafür leichter den Zugang zu dieser, dem romanischen Mittelalter so verwandten Fabelwelt gefunden.

In allem, was, langsam wachsend, zu großen, expressiven Formen werdend, aus Remunds Händen hervorgeht, lebt dieser ferne, symbolhafte Geist. Seine Figuren, halb Menschen, halb Tiere, seine wie eine Gigantin in den Baum aufsteigende Frauenfigur (Entwurf für die Spitalplastik) sind – nicht im Thema, wohl aber in der plastischen Kraft und in ihrer statuarischen Ruhe –

Wesen, die mit dem Ablauf der Zeit nichts mehr zu tun haben scheinen. In diesem Sinne sind Remunds Plastiken zeitlos und zugleich zeitgemäß wie Remund selber, der in unserer Zeit wie in einer fernen, historisch gar nicht bestimmbar und deshalb auch nie historisierenden Vergangenheit zu leben scheint. Man könnte sich ihn als Meister einer romanischen Bauhütte vorstellen.

In allem sein genaues Gegenteil ist der Bildhauer *Albert Schilling* (1904 in Zürich geboren), der seit 1946 am Stadtrand von Basel, in Arlesheim, lebt. Während Remund durch den Ablehnungskampf im Basler Großen Rat und sein fasnächtliches Nachspiel wenigstens dem Namen nach allen Baslern bekannt ist, ist Schilling – in der übrigen Schweiz seit Jahren einer der anerkannten katholischen kirchlichen Künstler – in Basel erst ein paarmal hervorgetreten. Zuerst, als 1947 sein Wettbewerbsentwurf für eine Plastik vor dem Haupteingang des Basler Bürgerspitals zur Ausführung empfohlen wurde. Es ist dies eine Gruppe rein dekorativer Art, die ihren Sinn nicht von Inhalt oder Gegenstand – zwei Frauen – erhält, sondern von Bewegung und Richtung der plastischen Massen, die mit jenen Bewegungslinien korrespondieren, die den hier ein- und ausgehenden Menschen in Beziehung zu dem von Baukörper und Straße gebildeten Raum bringen. Aber eine solche Lösung – Schilling würde sie wohl eine «abstrakte Lösung» des Problems der Freiplastik im architektonisch festgelegten Raum nennen – bezeichnet nur eine der vielen bildhauerischen Möglichkeiten, über die dieser begabte Künstler verfügt. Wir sprechen hier absichtlich nicht von seinen zahlreichen kirchlichen Werken, die nicht nur durch ihre festgelegten Beziehungen zur kirchlichen Architektur, sondern vor allem durch ihre kultischen Funktionen einer besonderen Bindung unterworfen sind. Von ihnen wird einmal im Zusammenhang mit der neueren kirchlichen Kunst zu reden sein. In Schillings großem, mit den modernsten Werkzeugen eingerichteten Atelier nehmen die riesigen steinernen Altäre und selbst das große steinerne Taufbecken, das durch seine Dimensionen wieder etwas von der Taufe als einem Untertauchen sichtbar machen soll, tatsächlich nur einen Teil des Raumes in Anspruch. Im andern stehen die Bildnisse, die Entwürfe für Reliefs, Grabmäler und vor allem die vielen kleinen Statuetten – die Zeugen von Schillings ungebundener, geistvoller Tätigkeit im Reich der weltlichen Kunst. Am freiesten, voll elementarer Kraft, sind die kleinen Sitzenden oder die in fülliger Eleganz Stehenden oder Schreitenden. Die spannungsreiche Beweglichkeit dieser Frauenkörper bekommt jeweils durch einen vom Körper weggehaltenen Gegenstand nicht nur eine gesteigerte plastische Beziehung nach außen, sondern eine sehr reizvolle innere und inhaltliche Sinngebung.

Bildet die Vielfältigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten bei Schilling schon einen Gegenpol zu der einheitlich geschlossenen strengen Welt der Remundschen Plastik, die sich bis jetzt immer der architektonischen Bindung

unterstellt hat, so stehen sich noch extremer die Arbeitsweisen der beiden Künstler gegenüber. Schilling ist ein Bildhauer, der seine Bildvorstellungen schnell und konzentriert realisieren muß und deshalb mit Begeisterung die modernsten elektrischen Meißel für die Ausführung seiner Arbeiten benutzt. Diesem Schaffen aus dem frischen Elan der Inspiration heraus entspricht auch, daß Schilling die meisten seiner großen Werke direkt aus dem Stein haut.

Auch der dritte Basler Bildhauer, der junge *Peter Moilliet* (geboren 1921), hat mit einer aus dem Stein gehauenen Arbeit in Basel debütiert: mit der schönen «Pietà» für das «Grab des Einsamen» auf dem Hörnli-Gottesacker. Diese für einen so jungen Bildhauer erstaunliche

Plastik erhielt im Kunstcredit-Wettbewerb 1946 den ersten Preis und wurde im Herbst 1949 aufgestellt. Bei Moilliet stehen «Gegenstand Mensch» und plastische Formulierung des Menschen noch in einem ganz ursprünglichen, harmonischen Verhältnis. Sie bilden jene wirklich geformte Einheit, wie sie heute nur noch außerhalb des naturalistischen Abbildens entstehen kann. Auch bei den andern Plastiken, den liegenden und stehenden Frauenfiguren, die neben der dreijährigen Arbeit an der Pietà entstanden sind, hat Moilliet die schwerblütige Harmonie der plastischen Volumen erreicht, die im Gegensatz zu den Figuren Schillings ihre plastische Spannung nicht aus der Bewegung, sondern aus der Ruhe beziehen. Mit Moilliet, der ein Schüler Geisers und Germaine Richiers ist, wurde Basel um eine außerordentliche plastische Begabung reicher.

Albert Schilling, Gruppe, 1947. Wettbewerbsentwurf für eine Plastik vor dem Haupteingang des Bürgerspitals Basel, zur Ausführung empfohlen. Gips | Groupe. Plâtre | Group. Plaster

