

# Der Bildhauer Ernst Gubler

Autor(en): **Frauenfelder, Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **49 (1962)**

Heft 3: **Planung und Wohnbebauung**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-38401>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1  
Ernst Gubler, Urner Knabe, um 1919. Bronze  
Jeune garçon du canton d'Uri. Bronze  
Boy of Uri. Bronze

*Im September/Oktober 1961 zeigte das Kunsthau Zürich 93 Plastiken und 110 Zeichnungen des 1953 verstorbenen Zürcher Bildhauers und Malers Ernst Gubler. Damit trat überraschend die Persönlichkeit eines Künstlers in das Blickfeld, den man zwar als einflussreichen Kunsterzieher seit langem gekannt und geschätzt hatte, aus dessen umfangreichem Schaffen aber bis dahin nur einige wenige Werke bekannt geworden waren. Der Katalog enthielt ein Œuvreverzeichnis der Plastiken, verfaßt von Karl Mannheim und Rudolf Frauenfelder, eine Einleitung von Gotthard Jedlicka, eine Auswahl von Gedanken zur Plastik aus den Aufzeichnungen Ernst Gublers und ein Nachwort des Malers Rudolf Frauenfelder, eines Schülers von Gubler und Mitverwalters des künstlerischen Nachlasses. Wir übernehmen aus diesem Katalog das Nachwort in überarbeiteter Form und ergänzen es durch noch unveröffentlichte Notizen Ernst Gublers zur Bildhauerei.*

Ernst Gubler wurde 1895 als Sohn eines Dekorationsmalers in Zürich geboren. Er besuchte, wie seine Brüder, die Maler Eduard und Max Gubler, das Seminar Küsnacht, wo er das Primarlehrerdiplom erwarb. In den Jahren 1920 bis 1923 bildete er sich an der Kunstgewerbeschule Zürich, bei Otto Kappeler, an der Kunsthochschule Weimar und an der Münchner Akademie, bei Peter Halm und Adolf Schinnerer, zum Bildhauer aus. Einige Reisen führten ihn durch Süddeutschland, nach Berlin und Paris. 1932 wurde er als Nachfolger von Otto Meyer-Amden an die Kunstgewerbeschule Zürich berufen, wo er bis zu seinem Tod am 6. November 1958 an der allgemeinen Klasse unterrichtete.

Die Schüler Ernst Gublers kannten nur wenige seiner Arbeiten: die «Große Sitzende» am Bassin der Schule und ein paar Zeichnungen; einige hatten auch den «Stehenden Knaben» in einem Gang des Kongreßhauses, wo er eine Zeitlang stand, entdeckt. Sie wußten nicht, wie viel der Lehrer als Bildhauer arbeitete oder ob er es überhaupt noch tat. Er nahm die Schule und jeden einzelnen Schüler so ernst und gab sich im Unterricht bis zur Erschöpfung aus, daß man sich kaum denken konnte, daß ihm daneben noch Kraft zum eigenen Schaffen blieb. Auch sagte er kaum je ein Wort von seiner eigenen Arbeit.

Erst später stand der Schüler einmal im Atelierhaus im «Letten», wartete vor der Tür im ersten Stock, um den Arbeitenden nicht zu stören, konnte sich lange die Bewegung einer schreitenden Frau, die neben die Türe hingestellt war, halb mit einem Tuch zugedeckt, einprägen, bis er endlich anklopfte. Dann sah er zum erstenmal den Raum, mit einigen Bildern Max Gublers, Aufnahmen von Maillol- und Matisse-Plastiken, Reproduktionen von Bildern Renoirs an den Wänden und voll von größeren und kleineren Gipsfiguren, von denen manche gleichzeitig in Arbeit waren.

Ernst Gubler hatte das Atelier im städtischen Ateliergebäude im «Letten» 1923 von seinem Bruder Max übernommen, als dieser nach Lipari übersiedelte. Als er es bezog, malte im Raum über ihm sein älterer Bruder Eduard; später arbeitete unter ihm im Erdgeschoß Karl Geiser. Ernst Gubler behielt das Atelier sein ganzes Leben; zeitweise, vielleicht jahrelang, suchte er es selten oder gar nicht auf; aber die Arbeit, seine eigentliche Aufgabe, die dort auf ihn wartete, war ihm immer gegenwärtig. Manchmal ging er nur kurz hin, um wenig zu tun, manchmal legte er sich selbst Hindernisse in den Weg, um nicht hingehen zu müssen.

In Briefen schrieb er oft von den Schwierigkeiten der immer wieder von der Schule unterbrochenen Arbeit. Der Faden mußte immer neu gefunden werden. «Sie wissen ja, wie es geht, wenn man immer so gestaut wird», heißt es in einem Brief, in dem er sich vornimmt, «ein früheres Relief wieder vorzunehmen und es einfach zu nehmen, wie es ist, ohne es auf neue Anschauungen umzuformen». Die verschiedenen Möglichkeiten eines Motivs, die er, hätte er mehr Zeit gehabt, in einer Reihe aufeinanderfolgender Figuren behandelt hätte, vereinte er oft in einer einzigen Arbeit, die dann das Wachsen, Verwandeln und Erweitern der Anschauung mitmachte. Die Arbeit an manchen Plastiken hörte nie auf. Dabei ging die ruhige, geschlossene, klassische Haltung von Figuren aus den Jahren um 1930 mit der Zeit in eine bewegtere über.

Ernst Gubler nahm mit dem «Barock» dieser späteren Fassungen die Expressivität seiner frühesten, vor allem von der Gotik und von Lehmbruck her bestimmten Arbeiten wieder auf. Was er in manchen Briefen über den geschichtlichen Gestaltwandel, über den Barock als die «Inversion der Gotik» schrieb, ist wie eine Beschreibung seiner eigenen Entwicklung: «Der Barock stieß denn auch energisch auf die Gotik zurück . . . Der Barock mußte auch den Beitrag oder Anspruch der Renaissance: ihren Naturalismus, aufnehmen, um alle Kreaturierungen des Menschengesistes (des abendländisch Christlichen) in eins zu



2

2  
Ernst Gubler, Sitzende mit gekreuzten Beinen, um 1935. Bronze  
Femme assise les jambes croisées. Bronze  
Seated woman with crossed legs. Bronze

fassen mit der Form, die keinen Substanzverlust zuläßt. So muß im Gotischen die Ordnung zur Wandlung in den Barock enthalten gewesen sein.» Ernst Gubler hatte als Jüngling Süddeutschland durchreist «von Gotik zu Gotik»; im Gotischen fand er, was er damals nötig hatte, um seiner inneren Bewegung ein formales Gerüst zu verschaffen; aber die Plastiken und Zeichnungen jener Zeit, von zarter innerlicher Empfindung, manchmal leicht stilisiert, verschließen sich noch jeder Naturfülle. Gegen die Mitte der zwanziger Jahre weitet und öffnet sich das Werk gegen die Natur, so daß die Gestalten und Köpfe körperhafter, erscheinungsmäßiger, schaubarer werden.

Die Arbeiten der mittleren Zeit, deren Leitbilder etwa Renoir, Maillol und Cézanne waren, sind von einer breiten harmonischen Fülle; damals, zu Beginn der dreißiger Jahre, sind auch, neben einer Reihe von Reliefs und vielen Köpfen, alle überlebensgroßen Figuren entstanden: die «Stehende» für Han Coray, die Kunstgewerbemuseums-Figur (neben drei Köpfen seine einzigen Aufträge) und der stehende Knabe «Hommage à Otto Meyer-Amden». Die formalen Einsichten dieser Zwischenzeit, das Maß, die Fülle und Kraft der Volumen wurden dann beim Übergang zur Dynamik der späten, barocken Figuren nicht mehr preisgegeben.

An der «Griechischen» Figur, die Ernst Gubler schon 1929 ausgestellt hatte (im Koller-Atelier, zusammen mit Otto Meyer-Amden und Eduard Spörri), arbeitete er weiter bis in die letzten Jahre; im Testament schrieb er, er habe «an ihr das Leben lang operiert». Die «Fliehende», die um 1947 vor der Tür gestanden hatte, nahm er später wieder ins Atelier, bearbeitete sie weiter und hinterließ sie als «große Skizze»; bei einem Torso, der auf frühen Ateliernaufnahmen (um 1930) sichtbar ist, könnte es sich schon um die gleiche Figur handeln. Auf einer Aufnahme um 1931 ist eine vollendete kniende Figur zu sehen, aus der sich vielleicht die späte, unvollendete Kniende entwickelt hat. So «machte» Ernst Gubler, wie er selber sagte, nicht «Plastiken», sondern «beschäftigte sich mit Plastik».

Es gibt wohl einige Werke, die er rasch und in einem Zug fertigmodellerte und an denen er nichts mehr änderte, so den Knaben mit der Gitarre, vielleicht einige Köpfe und Reliefs; aber seiner ganzen Anlage nach mißtraute er dem Glück des guten Augenblicks. Wenn ihm eine Einzelheit mühelos gelang, konnte er sie zerstören, um sie noch einmal zu beginnen, damit sich in der Wiederholung die Notwendigkeit erweise. Der Zufall hatte bei ihm keine Berechtigung. Alles mußte begründet sein, die Formbeziehungen durch das Naturorganische und die naturhaften Einzelheiten durch formale Notwendigkeit. Einem jungen Bildhauer schrieb er (über Degas-Plastiken): «Es geht um die Sache und nicht um das Sujet, nicht um diese oder jene Oberflächenbehandlung, sondern um die plastische Grundanschauung. Nichts ist in ihnen, an ihnen, was nicht durch Formbezüge besteht. Was nicht in dieser Ordnung lebt, erlangt nicht diese Freiheit und bleibt Illusion.» Die Reize des temperamentvollen Modellierens fielen da von vorneherein weg; das Stilisieren, das Überspringen der Natur erkannte er als Ausflüchte und verkappten Naturalismus – daß er später seine Plastiken immer mehr differenzierte, hat nichts mit Naturalismus zu tun, denn das Naturorganische folgte nur einem immer dichteren Netz abstrakter Formbezüge. Als sein Anliegen bezeichnete er oft einen «transzendentalen Realismus».

Fast alle Werke Ernst Gublers sind aus der Vorstellung entstanden. Früher arbeitete er manchmal nach dem Modell, später fast nie mehr. Die meisten Bildnisse, auch dasjenige von Max Gubler, formte er ganz aus der Erinnerung; für viele Köpfe war ein bestimmter Natureindruck, ein Mensch aus seiner Umgebung, ein Gesicht, das er auf der Straße gesehen hatte, nur Anlaß, die Vorstellungskraft in Bewegung zu setzen. Solche Anlässe konnten auch Reproduktionen von Bildern sein, und einige frühe Reliefs sind nach Zeichnungen seines Bruders Max entstanden.



3

3  
Ernst Gubler, Frauenkopf, um 1950. Bronze  
Tête de femme. Bronze  
Head of woman. Bronze

Wenn Ernst Gubler zu müde war, um in den «Letten» zu gehen, führte er seine Beschäftigung mit anderen Mitteln weiter. «Plastik-Ersatz» nannte er das Zeichnen und Malen, dem er zu Hause an der Langstraße oblag und bei dem er oft die gleichen Probleme wie bei seiner Plastik behandelte, die selben Figuren und Köpfe zeichnete, die gleiche Bewegung oder Ordnung der Lichter suchte. Aus den frühen Jahren gibt es zahlreiche figürliche Kohlezeichnungen, später nur noch wenige reine Zeichnungen; meist begann er bald mit Temperaweiß und -schwarz hineinzumalen und reichgestufte Grisailen zu schaffen. Oft trat dann mit roten und blauen Tönen eine Kalt-Warm-Abwandlung hinzu, bis schließlich in bildmäßigen Darstellungen, die ganz aus der Farbe entwickelt sind, der Rahmen des «Plastik-Ersatzes» überschritten wurde. Schon in den dreißiger Jahren malte Ernst Gubler eine große Reihe von Interieurs und von Badenden im Freien. Er schrieb dazu in einem Brief an seinen Bruder Max, er hoffe, «noch einmal ein gutes Bild fertigzubringen, entgegen der Theorie Hermann Hubers, daß ein Maler auch einmal eine gute Plastik fertigbringt, Beweis Renoir, Degas, nicht aber ein Bildhauer ein gutes Bild.» Von den vierziger Jahren an bis zu seinem Tod wurde die malerische Produktion immer reicher; neben Temperabildern, Gouachen, Pastellen entstanden nach 1955 auch Ölmalereien, Figuren und Köpfe, Landschaften aus dem Jura und dem Limmattal, und so steht schließlich neben dem Werk des Bildhauers eine ebenso dichte und gewichtige malerische Leistung.

Wenn man im Café zu Ernst Gubler hintrat, unterbrach man ihn meist beim Schreiben; dann steckte er ein Blatt oder eine Zeitung, auf deren Rand er sich Notizen gemacht hatte, in die Tasche. Diese Aufzeichnungen, auf allen möglichen Papieren, häuften sich mit der Zeit zu einem riesigen, ihm selbst nicht mehr übersehbaren fragmentarischen Werk aus Tausenden von Blättern. Viele Male setzte er darin an, um die selben Gedanken noch einmal neu zu formulieren. Manchmal fügte er mit Bleistift vorläufig einen französischen Ausdruck ein, den er rascher zur Hand hatte als den deutschen, setzte Bilder in einer eher geschauten als logisch entwickelten Sprache hin, als noch unverbundene Teile des großen Gedankengebäudes, dessen Lücken er später zu schließen gedachte. Von den verschiedenen Themen her, die ihn beschäftigten und von denen manche immer wieder erscheinen: Lyriismus, Intuition, Imagination, Metier, Metapher, Stil, die Malerei Max Gublers, oder von Namen wie Bonnard, Pisano, Tintoretto, Bach wurde er immer wieder zu den selben Gedankengängen geführt. Der Titel «Conversa», mit dem er die Reinschrift einiger dieser «Anmerkungen zur Poesie» in fünf schwarzen Wachstuchheften überschrieb, bedeutet wohl, als ein Gegensatz zu «diversa», daß alles auf die eine Mitte bezogen sei.

Als Zweiundzwanzigjähriger hatte Ernst Gubler 1917, über seinen Weg noch unschlüssig, an den Dichter Karl Stamm geschrieben: «... Und am Ende (des vielleicht kurzen Lebens) sage ich: Hätte ich geschrieben; und schreibe ich, so hätte ich besser gemalt. In den Ferien beginne ich eine Plastik...» Es scheint uns, wie wenn in den letzten Jahren alle drei Beschäftigungen, von denen er keine aufgab und zwischen denen eine enge Verbindung bestand, nahe einer möglichen Vollendung gekommen seien. 1956 schrieb er an den ehemaligen Schüler und Maler Kurt Hediger: «... habe leider auch nicht den inneren Überschuß, um ernstlich zu arbeiten – aber ich suche einen primitiven Weg des Denkens und des Einsamlebens und bin vielleicht dem Wesen der Poesie näher denn je, auch ohne Dokumentation.»

Uns erscheint die Dokumentation dieser Jahre wie ein Überfluß. Jedesmal, wenn wir ihn besuchten, war wieder Neues entstanden. Ernst Gubler saß in der Küche seiner Wohnung an der Langstraße 31, deren Fenster auf einen Hinterhof hinausgingen; manchmal erschien eine Taube auf dem Fenstersims, und den Spatzen warf er eingeweichtes Brot auf ein Blechdach



4  
Ernst Gubler, Frauenkopf, um 1950–1955. Bronze  
Tête de femme. Bronze  
Head of woman. Bronze



5

im Hof. An den Wänden waren Postkarten aufgesteckt: Cézannes «Bahndurchstich», eine Walchenseelandschaft von Corinth und eine Renoir-Plastik, an der Antenne des Radioapparats mit einer Wäscheklammer einige aus Zeitungen ausgerissene Photos befestigt, die ihm als Ausgangssituation für eine Gouache dienten. Auf einem Küchenstuhl sitzend, zeichnete und malte er hier, modellierte und gipste einige seiner kleineren Figuren, arbeitete an den Köpfen und Reliefs in Plastilin und feilte an den Sätzen seiner schriftlichen Aufzeichnungen.

Wie es sich bei diesen zuletzt immer weniger um theoretische Erörterungen und immer mehr um Verse handelte, so ist auch bei den späten Malereien die Farbe immer weniger «theoretisch»; bei aller sorgfältig differenzierenden Stufung ist ihr Licht ganz unmittelbar. So ist auch bei den Plastiken das Allgemeine überwunden; sie sind fern von einem Klassizismus;

5  
Ernst Gubler, Kniende Bekleidete, um 1950–1955. Bronze  
Femme agenouillée. Bronze  
Kneeling woman, clothed. Bronze

Photos: 1–5, 7, 8 Jakob Schärer, Bäretswil; 6 Bruno und Eric Bühler Schaffhausen



6

6  
Ernst Gubler, Profil, um 1958. Pastell. Privatbesitz  
Profil de femme. Pastel  
Head of woman in profile. Pastel

7  
Ernst Gubler, Kleine Bekleidete, um 1955. Bronze  
Femme habillée. Bronze  
Woman, clothed. Bronze

8  
Ernst Gubler, Relief, Sitzender Männerakt, um 1948–1955. Bronze  
Homme nu assis. Bronze  
Seated male nude. Bronze

diese bekleideten Figuren, Bäuerinnen, sind Individuen, moderne Menschen, die «schwer tragen an ihrem beladenen Ich». Sie sind fast bis zur Vollkommenheit realisiert, behutsam, sorgfältig und ruhig durchgeführt und doch von leidenschaftlicher innerer Bewegung; keine Gewalttätigkeit war nötig, um diese Gestalten gewaltig zu machen. In ihnen ist eine fast unbekannte Dichte und Gegenwart erreicht, und aus der Summe aller Mittel, um die sich Ernst Gubler unablässig bemüht hat, wird «Welt, die in unserem Anschauen aufgeht».

Da Ernst Gubler im Lauf seines Lebens nur wenige Arbeiten aus den Händen gegeben hatte, fanden die Verwalter seines Nachlasses im Atelier und in der Wohnung an der Langstraße fast sein ganzes, zum größten Teil unbekanntes Lebenswerk vor: rund neunzig Plastiken und über tausend Gemälde und Zeichnungen. Davon zeigte das Kunsthaus Zürich in einer Ausstellung vom September und Oktober 1961 fast alle Plastiken und eine Auswahl von etwa hundert Zeichnungen. Das Werk des Malers wartet noch darauf, der Öffentlichkeit vorgelegt zu werden.



7

### Gedanken von Ernst Gubler zur Bildhauerei

Skulpturales Sehen bedarf einer klaren Voraussicht. Es gibt den Formen seine Permanenz, schließt den Zufall aus, definiert mit Hilfe der großen Rhythmen und der vorherrschenden Gebärde der Gestalt das Gewicht der menschlichen Person. Der Wille zu konstruieren vermag den Teppich der reinen Sensation in Raum zu verwandeln. Rodin war von ihm erfüllt. Er verwandelte die Modellage in die Modulage, wie Cézanne mit der reinen Farbe die Valeurs gewann.

Das Schauen verlangt den Vorwurf zur zeitlichen Vertiefung; es ergreift und begreift das hohe Licht, das ihm wie ein Fingerzeig sein wanderndes Zentrum weist, den Quell der Progression des Lichts, das die Gestalt aufdeckt. Mit dieser Zunahme des Lichts bemißt der Bildhauer die Intensität des Verlaufes, die in der Form befiehlt.

Das Hell-Dunkel, das zu oft zu falscher Dramatik mißbraucht wird, erfüllt hier seine doppelte Aufgabe, die der Bereinigung und jene der Verbindung. Im Hell-Dunkel wird zu allererst die intellektuale Unterscheidung in der Form Symbol; als Symbol



kennt es allein die Einigung in der Form. Was vom Ungeordneten nicht sich zur Ordnung demütigt, hat keinen Teil an der Wertsetzung des *édifice mobile* der Gestalt.

Das Metier der Kunst ist beschreibend. Die Hände des Bildhauers arbeiten mit Berührungen wie die Hände der Blinden. Sie betasten das Objekt, aber die Berührungen weben das Bild der Erscheinung. Sie formen eine Oberfläche. Berühren heißt berührt werden. In jeder Berührung ist Unterscheidung und Einigung. Die Aktivität des Unterscheidens nimmt ihre Kraft in der Einheit, der imaginativen Einheit, die blind ist, auf. Die fortschreitende Trennung macht sehend. Im Sehenden wirkt die Kraft der Konzentration, die im Oberflächigen den Widerruf der Tiefe unterhält. Bilder wachsen aus der Tiefe heran.

Die Menschengestalt hat durch die Bildhauer von den Apollofiguren der frühen Griechen bis zu den Geschöpfen Rodins die Beachtung ihrer Naturorganik erfahren. Das ist das mindeste, was die Menschenfigur, sich der Anschauung darbietend, verlangen muß. Diese Naturorganik läßt sich nicht verwechseln mit dem «Muskelmann». Sie ist die Grundlage der Organik der Anschauung. Für sich ist sie noch nicht gestalthaft. Aber sie gibt sich zur Introdution in den Gestaltungsprozeß her. Sie will sich nicht versteinern lassen; der Bildhauer erfährt fortwährend ihr Widerstreben bei der Ausführung der Figur im Werkstoff, obwohl sie die Schwere der Materialität unseres Leibes uns vergessen läßt. Die Naturorganik ist die erste planvolle Bewegtheit, sie ist jeder natürlichen Gestaltung eigen, sie bietet sich dem Erkennen als Formeinführung dar zur ersten Unterscheidung von Formlosigkeit und intellektueller Intention des Schauens, des Schlafes der Materie und der Aktivität des Lichtes, die sich in Formen unseres Auges bedient. Die naturorganische Bewegung fällt in die traumhafte Statik unserer teppichhaften Sensationen ein. In ihnen löst sie sich von ihrer materiellen Gebundenheit...

... Im Grunde sind die Mittel, die die Bildhauerei besitzt, immer dieselben geblieben; im Mittelbaren gibt es keinen «Fortschritt». Die Mittel des plastischen Schauens sind vom frühen Griechen bis zu uns unverändert geblieben. Die Intentionen des Schauens haben sich gewandelt, vielleicht hat der Schaugrund an Dichtigkeit verloren, er ist blind geworden wie ein alter Quecksilberspiegel. Der «säkularisierte Geist» der Menschen hat ihn ersetzt, einmal durch das, was er mit seinem vagen Begriff «Natur» meint, dann sucht er sich selber an diese Natur zu verlieren, sich mit ihr zu identifizieren. Die Unterscheidung wird aufgehoben und der leere Begriff der Einheit erreicht, die Caverne des Nichts zur Behausung des Proteus. Es besteht keine pneumatische Dimension mehr, Narziß küßt den Mund seines Spiegelbildes...