

Grabmalkunst

Autor(en): **Roethlisberger, H.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **6 (1919)**

Heft 11

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-8079>

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.



Relief zu einem Familiengrab. Familie VonderMühl-Meryan, Basel
Auferstehung, Bildhauer E. Zimmermann, Zollikon

GRABMALKUNST

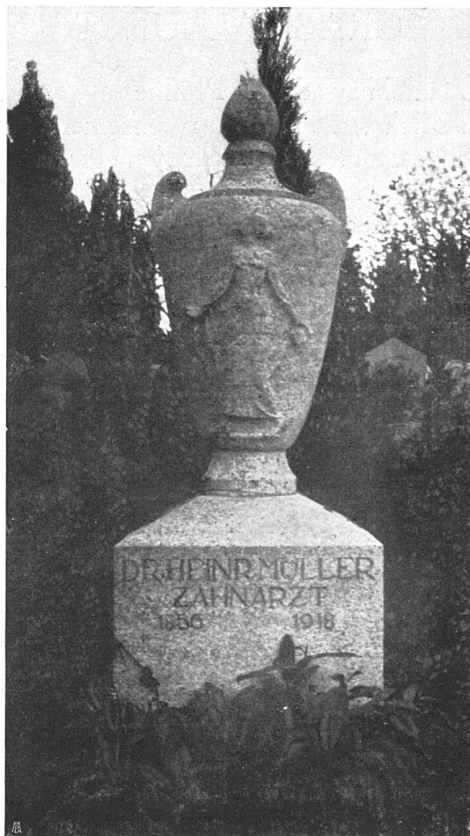
In einem Berner Trostbüchlein aus dem Jahre 1832 fand ich zwei Stiche, die mir wertvoll sind. Der eine gewährt einen Einblick in den frühern Monbijoufriedhof, der andere in den Rosengarten. Als Kunstwerke kommen die Blätter keineswegs in Betracht; aber als Inventar sind sie mir wertvoll, da sie in wenigen Strichen eine Reihe von Grabzeichen aus jener Zeit wiedergeben, und zwar vorab solche, die längst verschwunden sind, die Grabzeichen in Eisen und Holz. Eine reiche Mannigfaltigkeit der Formen spricht aus diesen Aufzeichnungen; Holzkreuze und Täfelchen mit den geschweiften Blechdächlein stehen da; geschmiedete Zeichen, dann Steinsäulen mit Vasen als Bekrönung, Platten in der Art, wie wir sie auf alten Kirchhöfen heute noch vereinzelt treffen. Der ausgesprochene Sinn der Altvordern für jegliches Material kommt auch hier wieder zum Ausdruck. Ob wir die Form als Ganzes hinnehmen, oder ob wir eine

Profilierung und die Schriftverteilung im einzelnen betrachten, immer finden wir jene erstaunliche Sicherheit in der Wahl der Proportionen. Erstaunlich, wenn wir wissen, daß diese Grabzeichen von einfachen Bürgersleuten bestellt und von einfachen Handwerkern hergestellt worden sind. Eine solche besondere Bemühung um das letzte Andenken an Verstorbene, die persönliche Art, die aus jedem einfachsten Zeichen spricht, das tut wohl. Wie kraß steht diese Art im Widerspruch zum Eindruck, den wir heute aus unsern Friedhöfen gewinnen. Friedhöfe, diese Bezeichnung für unsere Totenfelder, da alles zappelt, schreit und prunkt, da die Leichensteine als Vermögensausweise einzuschätzen sind und als solche die Toten noch belasten müssen. Suchen wir nach einem Symbol für den Geldsinn, für die Profitgier unserer Zeit — ich wüßte kein zutreffenderes Gleichnis als die Reihen von schwarzen und weißen Leichensteinen. Un-



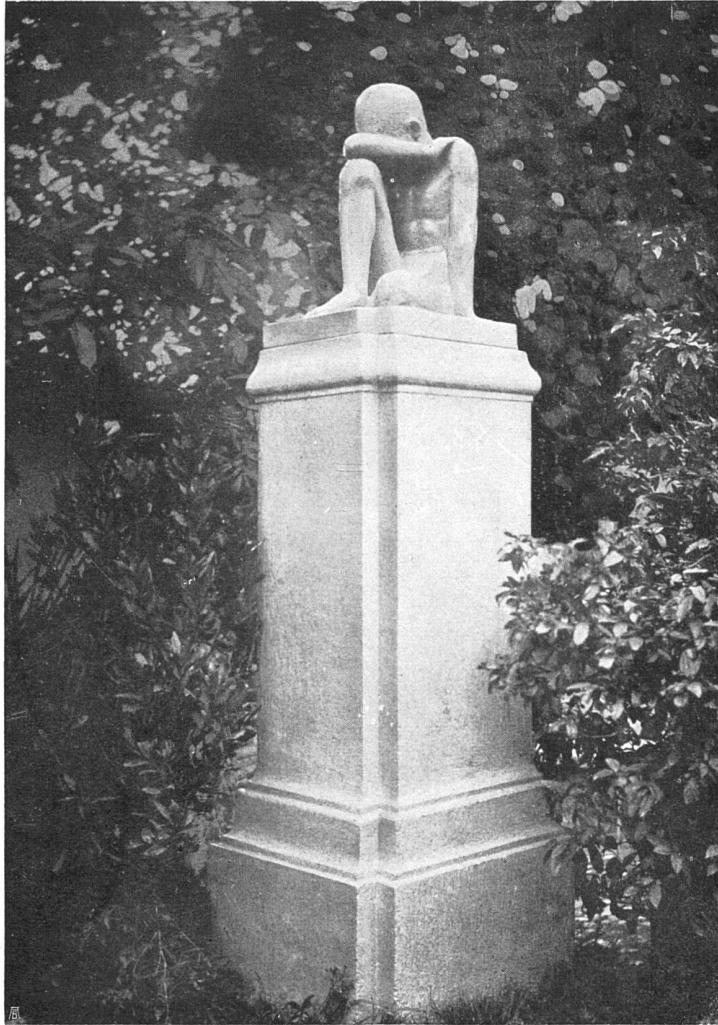
Grabsteine von Bildhauer Ernst Dallmann, Zürich

sere Altvordern haben wenigstens ihre Verstorbenen in Ehren gehalten und sich um ein eigens geformtes Zeichen des Andenkens bemüht. Wir haben selbst dieses hingegeben; wir haben unsern Totenkult verindustrialisieren lassen. Wir dulden es, daß Reisende Trauerhaus um Trauerhaus absuchen, sechs, acht und mehr in einem Tag, die weil der Tote noch drinnen auf der Bahre liegt; wir wählen, als Beteiligte, um die Plage endlich los zu sein, aus einem der reichhaltigen Kataloge einen Stein, den wir hernach in den selben oder in ähnlichen stereotypen For-



men zu Dutzenden auf den Gräbern treffen. Wir haben das Grabzeichen als Serienartikel eingekauft.

Verschiedene städtische Behörden unseres Landes haben Friedhofreglemente ausgearbeitet, Neuordnungen aufgestellt oder sogar gesamte Friedhofanlagen durch neuzeitlich schaffende Architekten entwerfen lassen. Die Reglemente sind aus einem guten Willen heraus entstanden; sie können aber, bürokratisch angewendet, wieder Unheil bringen. Die Friedhofanlagen sind im Entwurf zu Papier gebracht; die Aufteilung, die Fassung der



Reihen, die Bepflanzung, die Einbeziehung von Bauwerken, das alles ist grundlegend für das Entstehen eines schönen Friedhofs. Der Typ des Grabmals aber gibt erst den Ausschlag für das endgültige Aussehen eines Grabes, einer Reihe, einer gesamten Abteilung. Gerade deshalb begrüßen wir es, daß sich eine Anzahl Zürcher Bildhauer der Gesellschaft Schweiz. Maler, Bildhauer und Architekten zusammengeschlossen hat, um der Grabmalkunst in vermehrtem Maß ihr Interesse zuzuwenden. Auf diese Weise können in der Folge eine Reihe von persönlich empfundenen und künstlerisch streng durchgearbeiteten Grabzeichen entstehen. Diese werden si-

cher Beachtung finden. Die Künstler werden sich auch der einfachen Grabzeichen annehmen, da diese nicht minder einer fein empfundenen Durcharbeitung bedürfen. Eine Angelegenheit der Kunstfreunde wird es sein, diese Bestrebung ernsthaft zu unterstützen.

In den letzten Monaten ist spontan an verschiedenen Orten unseres Landes der Gedanke geäußert worden, als Denkzeichen an die bösen Kriegsjahre Lindenbäume zu pflanzen oder in einem Andenken, in einem Gedenkstein die verstorbenen Soldaten zu ehren. Die erstere Anregung ist von Natur aus gesund und kann ohne weiteres schöne Platzanlagen ergeben. Die Idee, Denk-



mähler mit patriotischem Gehalt aufzustellen, kann Bedenken erregen. Mit Recht, wenn wir ermessen, wie gering die Zahl von wirklich ehrlich-schlichten Denkzeichen dieser Art bemessen ist. Doch, seitdem Hermann Haller den General Herzog „bloß in einem Relief“ dargestellt und dieses bescheiden einer Architektur eingeordnet hat, seit dieser schönen Art einer Ehrung, können bloß Streber ein mehreres erstreben und mit einem äußerlichen Aufwand wirken wollen. Jenes

Denkmal ist ein Werturteil; es steht da als ein gutes Gewissen, wertvoll für jeden Bildhauer, der an die schwere Aufgabe herantritt, ein patriotisches Denkmal zu schaffen. Es freut uns, daß gerade die beiden Denksteine, die jüngst in Aarau und in Wangen aufgestellt wurden, diesem Vergleich standhalten und daß sie in gut bemessene Platzanlagen einbezogen worden sind. Ein Grund mehr, auch in kommenden Aufgaben ehrlich zu sein.

H. Roethlisberger.



Familiengrab, Architekten Müller & Freytag, Thalwil und Bildhauer H. Markwalder, Zürich

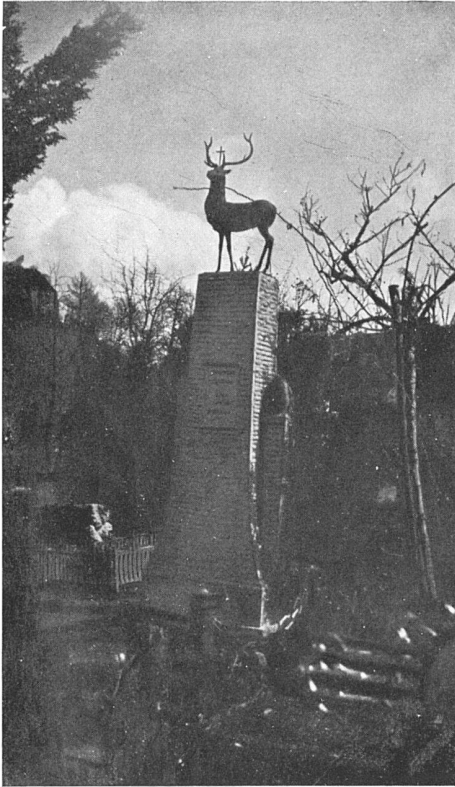
DER DENKER

(Ein Kapitel aus einem Buch über Rodin, von Bildhauer Carl Burckhardt in Basel, das demnächst im Verlag Wepf Schwabe, Basel, erscheint.)

Den großen Schritt der Nahform zur Fernform, der in das Gebiet der atmosphärischen und immateriellen Formdarstellung hinüberführt, erkennen wir in seiner ganzen Bedeutung, wenn wir dem Gestaltungsprozeß der Denkerfigur nachgehen. Dieses, für die Entwicklung der Bild-

hauerei so bedeutsame Werk ist keine bedingungslose Neuschöpfung; es gibt schon in der Geschichte Statuen, die in enger Beziehung zu Rodins Denker stehen.

Das ursprüngliche Vorbild zum Denker ist wiederum in der Renaissance zu finden, und wenn es aufs erste auch absichtlich



Grabsteine in Lenzburg, für ein Kind, für einen Förster.

Bildhauer Arnold Hünenwadel, Zürich; unten: Theodor Bertschinger, Architekt, und A. Hünenwadel



erscheinen mag, dasselbe im sogenannten Pensieroso, in der berühmten, sinnenden Figur des Lorenzo de' Medici zu sehen, so weist uns doch eine spätere Statue, die des Ugolino von Carpeaux, der zweifellos das unmittelbare Vorbild zum Denker ist und der zugleich seine Verwandtschaft mit der Lorenzo-Statue unverhüllt zeigt, auch hier auf Michelangelo als die Basis von Rodins Kunst zurück.

In der Figur des Medici ist es die Komposition, die sich in ihren Hauptmerkmalen als erste Erfindung der späteren Statuen kennzeichnet. Auch die ein-



drucksvolle Denkerstellung des in sich gebeugten Jeremias in der Sixtinischen Kapelle, mit dem steigenden Akzent der gewaltig sprechenden Hände gehört hierher. Ich erinnere an das gesenkte, beschattete Haupt, den aufstützenden Arm mit der schweren nervigen Hand, der zusammengerafften Kniestellung. Aus diesen wichtigsten Elementen baute Carpeaux die Figur seines Ugolino, der das Bindeglied bildet von Michelangelo zu Rodin.

Gegenüber den Formen der Lorenzo-Statue, die noch die harmonische Gemessenheit der Antike beibehält und das



Lastende des Steins als ein die Stimmung begleitendes Moment betont, zeigt uns der Ugolino Carpeaux' die Auflösung der ruhigen Flächen, die Zerklüftung der Formen, die Lockerung der Steinmasse bis über die Grenzen des Materialgemäßen hinaus. Die Behandlung wird mehr malerisch, der Eindruck mehr „optisches Bild“ als „organisch existierende Form“. Vornehmlich in der Skizze zum Ugolino, in der Carpeaux gegenüber dem fertigen

Repräsentationsstück des Prix de Rome keine Konzession an seine Zeit macht, erkennen wir deutlich das Bestreben, das Materielle zu einer Vision umzugestalten. Die Modellierung ist von einem neuen, in der Geschichte der Bildhauerei unerhört subjektiven Willen beherrscht. Das Nach-tasten ruhig gleitender Formen wird vollkommen ausgeschaltet: Die Oberfläche der Statue besteht aus einem Konglomerat von lockeren Tonbrocken, die erst in ihrer



Familiengrab auf dem Enzenbühlfriedhof, Zürich. Bildhauer Otto Kappeler, Zürich

Übersicht dem optisch empfindsamen Auge durch das Spiel des Lichts ein einheitliches Bild ergeben. Die vielen Erhebungen mit ihren gebrochenen Flächen absorbieren und reflektieren eine weitaus größere Fülle von Licht als eine geschlossene Fläche. Wie lichtdurchtränkt (ähnlich einer pastosen Malerei) entrückt sie das Greifbare in das Unnahbare der Impression.

Rodin, der die Möglichkeiten dieser neuen Modellierung in ihrem ganzen Umfange erkannte, war von dem Geiste dieses

Neuerers dermaßen ergriffen, daß er weit über die Konsequenzen der Lichtbehandlung hinaus unter den Einfluß des Carpeauxschen Vorbildes geriet.

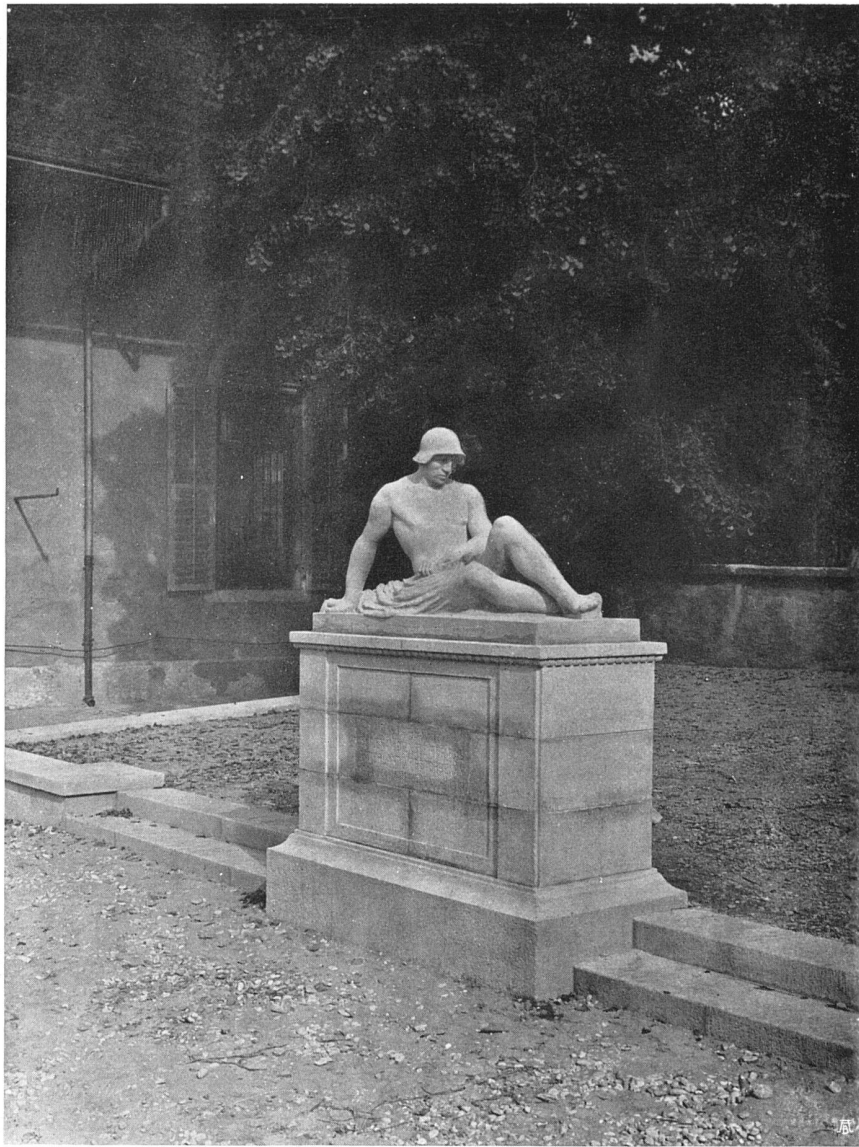
So hat Rodin in der Figur des Denkers nicht nur das neue Prinzip, sondern auffallenderweise auch den besondern Seelenzustand des Ugolino mit übernommen. Wir glauben noch in der Hand, die sich in den Mund preßt, die Geste des verzweifelten Ugolino zu haben. Den Ausdruck der sich ankrallenden Füße, der ge-



Carl Burckhardt, Bildhauer, Basel. Modell zu einer Gedenktafel für Richard Weber †, für die Furka bestimmt

preßten Knie, den Typus des Kopfes, die ganze Haltung des Körpers hat Rodin so gut wie direkt übernommen, so daß wir uns fragen könnten, ob demnach sein Denker nicht eher als eine Abschwächung als wie eine Weitergestaltung der Carpeauxschen Schöpfung anzusehen sei. Das Neue und Wertvolle an Rodins Denker liegt allerdings nicht in der Erfindung eines neuen Motives, auch nicht in einer besonders überzeugenden bildhauerischen Synthese des Denkers, wohl aber in der konsequenteren Ausbildung der Carpeauxschen Lichtgebung. Bei Rodins Vorgänger verflüchtigte sich das neue Prinzip, das sich in der genialen Skizze zum Ugolino so verheißungsvoll ankündigte, bei der Anwendung im großen. Bei aller dramatischen Gestaltung der Ugolinogruppe fehlt gerade das Neue, das Entmaterialisierte, Licht- und Luftumflossene des Entwurfs. Wir sind durch die krasse Deut-

lichkeit positiver Formen fast erschreckt. Erst Rodin zeigt die neue Anschauung in ihrer ganzen formengestaltenden Kraft, die neue Synthese von Licht, Luft und Form. Sein Denker ist wie in einen fühlbaren Kubus von Luft getaucht, der uns die Härte der Formen entrückt und sie in strahlendes flutendes Licht einhüllt. Dabei sind Rodins Mittel, mit denen er die Formen mit Atmosphäre durchtränkt, weniger gewaltsam als bei der Skizze zum Ugolino. Sein von Anfang an für malerische Werte empfindsames Auge bringt nicht nur eine ähnliche, sondern eine noch differenziertere Wirkung hervor, indem er alle Partien des Körpers wie ein Freilichtmaler seiner Zeit in ihrer Beziehung zum Licht und der Atmosphäre in seinem taghellen Atelier in Meudon studiert und mit weniger Zerklüftung der Formen als Carpeaux und zarterer Vibration der Oberfläche das impressionistische Zusammenklingen der



Denkstein an die im Grenzbesetzungsdienst Verstorbenen des Bat. 37 vor der Kirche in Wangen
Bildhauer Hermann Hubacher, Zürich; Platzanlage Architekt Hektor Egger, Langenthal

Tonwerte erzielt. Er behält so das Primäre, die imponierende Geschlossenheit der monumentalen Gesamtform, ohne ihr materielles Gewicht zu sehr fühlbar zu machen. Ja, wenn wir uns seinem Denker nähern, scheint vor unsern Blicken die Figur eher zurückzuweichen; sie ist so sehr von Distanz, d. h. als Fernbild gesehen und gestaltet, daß sie wie eine Vision sich uns entrückt, während (um beim Vergleich zu bleiben) die ausgeführte Ugo-

linogruppe mit ihrer Nahform wie alle positiven Monumentalgebilde sich dem Beschauer aufdrängt und die Ruhe des Schauens beeinträchtigt. Erinnern wir uns nur an die Gruppe der Bürger von Calais, die in ihrer Formgebung ebenfalls zu sehr als positive Nahform gestaltet ist, und wir werden die Errungenschaft der Fernform wie eine erlösende Tat empfinden.

Wenn darum Rodin der Bildhauerei noch keine neue Figur gegeben hat, so



Familiengrab Guggisberg, Bern. Architekt H. Egger, Langenthal, Bildhauer W. Schwerzmann, Minusio

hat er ihr doch ein neues Leben geschenkt. Es soll dabei das Verdienst Carpeaux' als Vorkämpfer, ja der vorbereitenden malerischen Tradition Frankreichs nicht vergessen werden, aber der Ruhm des endlichen Sieges gehört August Rodin. Er

hat dank der überzeugenden Kraft seiner Denkerfigur die Plastik von der jahrhundertelangen Befangenheit, der positiven abmeßbaren Form (die gerade in unsern Landen so tief verankert war) endgültig befreit.