

# Der Bildhauer Franz Fischer

Autor(en): **Plüss, Eduard**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 8: **Ausbildung des Architekten**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37613>

## **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



2

Mit Klarheit ließen sich in der Geschichte der Schweizer Plastik unseres Jahrhunderts bisher vier Entwicklungsstufen abstrahieren, denen sich vier Künstlergenerationen zuordnen. Die Generationslage der einzelnen Künstler dürfte indes nicht mechanistisch nach den Geburtsjahren angesetzt werden, sonst würde bloß Verwirrung gestiftet; bestimmend sind vielmehr der Beginn des zählenden Schaffens und die geistigen Vorentscheidungen. Keine der Generationen und der Entwicklungsstufen wird durch die folgende widerlegt, wie dies oft, nicht selten von Künstlern selber (natürlich immer von den generationsmäßig jüngeren), angenommen und polemisch verfochten wird. Niemals widerlegt ein künstlerischer Stil einen anderen, ebensowenig wie ein Mensch den anderen als Menschen widerlegt. Stile gehen vorbei, weil sie zeitlich sind, und was jenseits der Vorübergänglichkeit zu Dauerwert gelangt, zeichnet sich aus durch eine Bedeutungskraft, die jedem Stil in seiner Weise gegeben sein kann, sofern er ein echter künstlerischer Stil ist. Dieser Gedanke möchte für und gegen jede Generation als solche ausgesprochen sein.

Die erste Generation der Schweizer Bildhauer unseres Jahrhunderts, als deren Hauptvertreter Carl Burckhardt, Hermann Haller und Hermann Hubacher gelten dürfen, setzt kurz nach 1900 ein mit einem Schaffen, das nach der naturalistischen Welle vom Ende des 19. Jahrhunderts eine idealische plastische Menschengestalt wiederzugewinnen sucht. Der zweiten Generation, die kräftig in die Wirklichkeit greift und zu einer mehrschichtigeren Gestaltung vorstößt, gehört mit Otto Charles Bänninger, Karl Geiser auch Franz Fischer an, dessen Schaffen dieser Aufsatz gewidmet ist.

Die ersten selbständigen Arbeiten Franz Fischers, die in die frühen zwanziger Jahre fallen, sind abstrakte Kleinplastiken, eigenwillige Versuche, die der junge Künstler durchaus spontan, in Protest gegen den Akademienaturalismus unternimmt,



3

1  
Franz Fischer, Liegende Frauenfigur, 1934–1936. Bronze. Friedhof Enzenbühl, Zürich  
Femme couchée. Bronze. Cimetière d'Enzenbühl, Zurich  
Reclining Female Figure. Bronze. Enzenbühl Cemetery, Zurich

2  
Franz Fischer, Primitiver Kopf, 1928. Gips  
Tête primitive. Plâtre  
Primitive Head. Plaster

3  
Franz Fischer, Stehende, 1949. Bronze. Privatbesitz Zürich  
Femme debout. Bronze  
Standing Figure. Bronze

als dessen ausgezeichnete Schüler er damals gerade aus Rom in die Heimat zurückgekehrt war. Doch entscheidet er sich gerade in diesen Jahren grundsätzlich für das gegenständliche Schaffen, für eine Darstellungsweise, die das Künstlerische innerhalb des Spannungsverhältnisses zwischen Natur und Geometrie zu realisieren sucht. Bei der auf dieser Ebene ansetzenden Produktion herrscht zunächst eine archaisierende Haltung vor; die Betonung liegt auf einer kompakten, harten Grundform, die nur ein Minimum an Ausformung zuläßt: so bei dem Jünglingskopf von 1928.

Anlagegemäß strebt Franz Fischer früh schon nach dem Monumentalen. Dem kommen seit anfangs der dreißiger Jahre Aufträge für große Einzelfiguren entgegen. Es bilden sich zwei Typen aus, die sich über mehr als ein Jahrzehnt hinweg in mehreren Variationen entfalten. Einerseits handelt es sich um den Typus einer weiblichen, gewandeten Friedhoffigur, in dem der Künstler den Durchschnittsanspruch auf die Sentimentalität und den Trauerkitsch der Friedhofkunst entschieden zurückweist, sich dem bedeutungs- und stimmungsmäßig Besonderen der Aufgabe jedoch nicht entzieht. Bei streng gebundener Dreieckskomposition der Sitzfigur, zunehmender Blockhaftigkeit, die sich mit einem Übergang von der Bronze zum Stein verbindet, deuten die Figuren in Haltung, Ausdruck, in ihrer gemessenen Gebärdensprache, in der Rhythmik der Faltenkompositionen ihren Sinnbereich verhalten an. Der zweite Typus, der von dem Auftrag für eine Sportplastik für die Spielwiese Oerlikon seinen Ausgang nimmt, umfaßt männliche und weibliche Aktfiguren. Gegenüber der Torsierung der organischen Menschengestalt in der Plastik vom Ausgang des 19. Jahrhunderts und ihrer Deformierung im 20. Jahrhundert hat die Schweizer Plastik seit Beginn bis zur Mitte unseres Jahrhunderts sich mit bemerkenswertem erbitterten Konservatismus um neue, lebensfähige Formationen der rundplastischen, vollorganischen Aktfigur bemüht. Bei den wenigen, jedoch exemplarischen Aktfiguren Franz Fischers liegt der Nachdruck in besonderem Maße auf dem Formativen, gegenüber einer mehr epidermisch-atmosphärischen Auffassung des Aktes. Franz Fischer zielt auf nüchterne Strukturorganisation, sowohl hinsichtlich des Körperbaus als auch hinsichtlich der Funktionalität. Dabei verläuft die Entwicklung von einer detaillierenden Formung im Geiste naturalistischer Eindringlichkeit zur Zusammenfassung in eine rigorose Gegensätzlichkeit kräftiggedehnter Konvex- und Konkavspannungen.

Der gleichen Neigung zum Monumentalen entspringt auch die Befassung mit Problemen architektonisch-bildhauerischer Gestaltung wie der Aufgabe der Brunnenanlage, besonders aber mit der Aufgabe des modernen Denkmals, einem Gebiet, auf dem Franz Fischer seit Ende der dreißiger Jahre bis in die allerjüngste Zeit zu einer verknüpften, progressiven Reihe von Werkausführungen gelangt. Als Hauptergebnis solcher Bemühungen darf die Gewinnung einer stelenartig-abstrakten, teils baulich strukturierten Monumentform mit emblematisch stilisierten Figural- und Dingmotiven und Schriftformationen gelten, wie zum Beispiel das Mannerheim-Denkmal in Montreux (dunkler Castione-Granit, 1954). Ein Friedhofmonument in Schwamendingen verbindet neuerdings das Stelenmotiv mit einer reliefierten Monumentalfigur, wobei die Gesamtkonzeption der Anlage der Vertikalität des Monuments eine in allen Elementen, besonders auch im Wasserspiegel, plane horizontale Brunnenanlage zuordnet.

Franz Fischers Schaffen bindet sich wesentlich in Werkgruppen, deren innere Entwicklung sich primär in straffstem Bezug zur Aufgabe vollzieht, so daß gleichzeitige Werke verschiedener Werkgruppen erst in zweiter Linie ihre chronologische Zusammengehörigkeit erweisen. Das heißt jedoch nicht, Franz Fischers Schaffen liege nicht in einer verbindlichen Entwicklungskurve. Die markanteste Wendung macht diese Kurve um 1950. Man kann sagen, das vor diesem Zeitpunkt lie-



4

4 Franz Fischer, Schwangere, 1953. Stein. Depot der Stadt Zürich im Kunsthaus Zürich  
Femme enceinte. Pierre  
Woman with Child. Stone

5 Franz Fischer, Sterbender Hund, 1956. Bronze. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne  
Chien mourant. Bronze  
Dying Dog. Bronze

6 Franz Fischer, Kopf des Johannes, 1958. Bronze. Studie für die Kreuzigungsgruppe in der Augustinerkirche in Zürich  
Tête de saint Jean l'évangéliste. Bronze. Etude pour la Crucifixion de l'Eglise des Augustins de Zurich  
Head of St. John the Evangelist. Bronze. Study for the Crucifixion group in the Augustinerkirche in Zurich

gende Schaffen schließe sich zu einem gedehnten, in ringendem Arbeitsgang an großen und zähen Aufgaben mit Disziplin langsam vollbrachten Frühwerk zusammen. Nach 1950 dagegen beginnt Franz Fischer eine sich fast überstürzende Produktivität zu entfalten, die im Zeichen eines verhältnismäßig erst spät sich einstellenden freieren künstlerischen Impulses steht, die späte Ernte dieses Künstlers ist. Zwar bindet er sich einerseits gerade in diesen fünfziger Jahren als Architekturplastiker weitgehend in den Zusammenhang baulicher Planung und arbeitet sich mit einem mächtigen Kräfteaufwand durch zwei Kolossal-aufträge hindurch, die hier nur gerade erwähnt werden sollen: den bildhauerischen Schmuck für den Neubau des Schweizerischen Bankvereins und die umfassende plastische Ausstattung der restaurierten Augustinerkirche in Zürich. Daneben aber gönnt er sich in vermehrtem Maße die Zeit zu ungebundener künstlerischer Tätigkeit, zur Realisierung von raschen Einfällen, und billigt dabei gegenüber der strengen kritischen Durcharbeitung dem Spontanen und Improvisatorischen in der Gestaltung sein Recht zu, was eine Lockerung bedeutet, die einen so sehr, bisweilen bis an die Grenze des Fruchtbaren beherrschten Künstler wie Franz Fischer nur bereichern kann. Stilistisch gesehen, bringt die Wendung um 1950 den Übergang von einer sachlich-einläßlichen Formung zu einer expressiven Abstraktion, von der Rundplastik zum Reliefhaften und zum Relief selbst, verbunden mit einer hervortretenden kantigen Linearität. Das heißt jedoch nicht, daß die vollplastische Figur wegfalle, aber ihre Ründe, Gliedrigkeit und Organik werden aufgegeben zugunsten geschlossener Massigkeit der Volumen, artikuliert in großen, kantig-linear geschiedenen Umgrenzungsflächen. Dabei bleibt die plastische Binnenformung an Grund- und Bezugsebenen gebunden, erscheint als verhaftete Aus- und Einwölbung, als Konvex- und Konkavspannung. Schon verhältnismäßig geringe Schiebungen derweise gebildeter Volumen gewinnen Deformationscharakter und Expressivwirkung. Diese Erscheinungen an der vollplastischen Figur veranschaulicht deutlich die 1952 entstandene «Schwangere», die in Vergleich gestellt werden kann mit der «Stehenden» von 1939, die in ihrer rundplastischen Ausformung die Frühstufe repräsentiert. Diese expressiv-deformative Abstraktion tritt an einer Reihe von Köpfen, teils Porträts, teils Teilstudien zu Figuren wie der «Johanneskopf» von 1958, direkter und in gesteigerter Konsequenz hervor. Der positive Formbestand deckt sich nicht mehr mit der Erscheinung des Naturgegenstandes, sondern die Aus- und Einwölbungen, die Flächen, Kanten und Winkel treten eigenmächtig, bisweilen gewaltsam hart in einen suggestiven Wirkungszusammenhang, in dem allein sie sich verantworten.

Entsprechend dem wesentlich Reliefhaften dieser neuen Formauffassung im Schaffen Franz Fischers nach 1950 tritt das Relief selbst als plastische Werkgattung in den Vordergrund. Die seit diesem Zeitpunkt zahlreich entstehenden bildhaft ausbreitenden Reliefwerke, die fortwährend neue Abwandlungen der Formationsprinzipien erschließen, im Materialen zwischen Stein und Bronze, im Technischen zwischen Behauung und Modellierung fruchtbar wechseln, stellen offensichtlich das Hauptanliegen des Künstlers in den fünfziger und beginnenden sechziger Jahren dar und bringen dessen Sensibilität am weitesten und vollsten zur Auswirkung. So sind seine Arbeiten am Neubau des Bankvereins (von den frühesten bis zu den spätesten), ein großer Teil der Arbeiten für die Augustinerkirche, von den freien Werken der Hauptteil Reliefs. Selbst den großen vollplastischen Kompositionen dieser Zeitspanne, der Lebensbaum-Komposition für das Kantonsspital und der dreifigurigen Kreuzigungsgruppe für die Augustinerkirche, liegt wesentlich eine reliefmäßige Konzeption zugrunde, indem die Bindungen und Bezüge in eine ideelle Ebene eingeordnet erscheinen.

Diese gestalterische Neuorientierung hat, obwohl sie ein be-



5



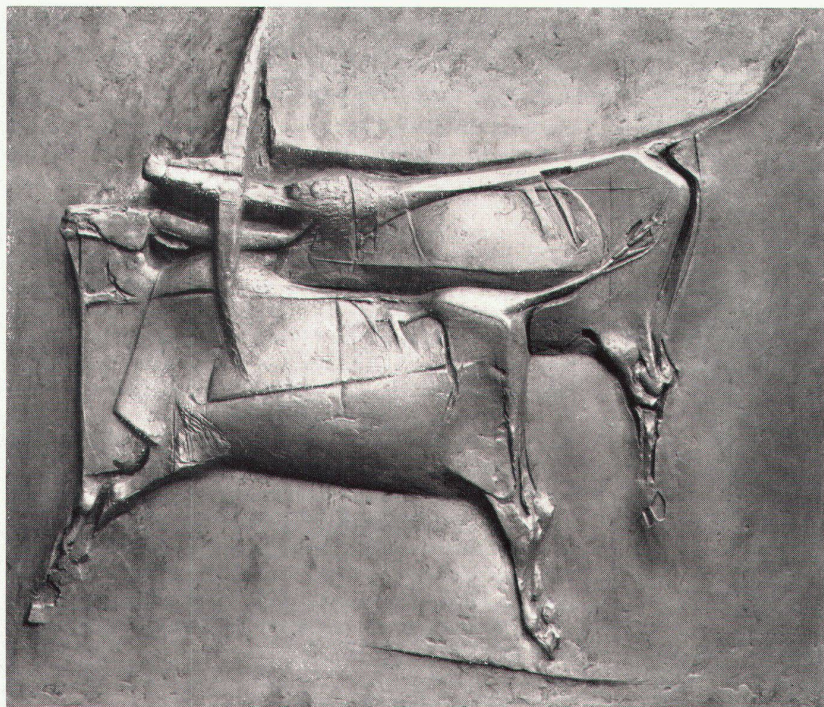
6

wußtes und betontes Eingehen auf abstrakte Formqualitäten einschließt und sogar gezielte Stöße ins Feld der Ungegenständlichkeit vortreibt, den Gegenstandsbereich von Franz Fischers Schaffen erweitert. Der elementare Expressionsdrang, der als Faktor der Umorientierung überall in Erscheinung tritt, hat den Künstler von der Menschengestalt auf die Tiergestalt hingewiesen. Die ersten Werke dieser Art sind vollplastische Gestaltungen von Hunden in Extremsituationen: der sterbende Hund, der rennende Hund, der heulende Hund – Darstellungen, deren künstlerische Legitimität in einer adäquaten, hochgespannt expressiven Formation beruht. Dies gilt auch für die anschließenden Stierplastiken. Das Stiermotiv führt aber besonders in jüngsten Arbeiten zu neuartigen, auf einer bewegten Rhythmik, in die der Reliefgrund aktiv mit einbezogen wird, beruhenden Lösungen. Aber auch das menschenfigürliche Relief führt Franz Fischer in jüngster Zeit neuen Verwirklichungen entgegen. In den «Zuschauern» (1959) ist eine asymmetrisch ausgewogene, im einzelnen skizzistische, im ganzen massierende Behandlung der mehrfigurigen Gruppe in Angriff genommen, die, wie das Atelier des Künstlers verrät, in weitergetriebenen, nunmehr bewegten Figuralmassierungen ihrer Fortentwicklung entgegengeht.

Auch der knappste Versuch, Franz Fischers Schaffen gesamtheitlich anzudeuten, darf nicht unterlassen, des Zeichners zu erwähnen. Durch die gesamte Entwicklungsspanne hindurch, beginnend mit scharf linearen Figuren- und Landschaftsrissen und mündend in volumig breite, jedoch streng geraffte farbige Bildhauerzeichnungen, hebt Franz Fischer die Handzeichnung über die Werkskizze hinaus auf die Ebene autonomer bildnerischer Gestaltung, die das Werk des Bildhauers begleitend ergänzt.



7



8

### Biographische Daten

Franz Fischer wurde am 28. November 1900 in Prag als Zürcher Bürger geboren. Jugend- und Schulzeit verbrachte er in Oerlikon. 1916 bis 1917 besuchte er während vier Semestern die Kunstgewerbeschule Zürich. 1918 bis 1920 machte er in Lugano eine Steinhauerlehre, die den Grund zu einem gediegenen bildhauerischen Handwerk legte; 1921 bis 1923 war er Schüler der Meisterklasse an der Akademie in Rom. 1926 bis 1928 folgten verschiedene, teils längere Studienaufenthalte in Paris. 1931 siedelte er, nach fünfmonatigem Aufenthalt in Collioure, nach Sala Capriasca im Tessin über. 1936 kehrt er nach Zürich zurück und wird in Oerlikon ansässig. Zahlreiche und wiederholte Reisen führen ihn ins Ausland: nach Frankreich, Italien, Deutschland, Finnland, Spanien.

7

Franz Fischer, Löwenrelief am Neubau des Schweizerischen Bankvereins in Zürich, 1959. Stein  
Lion, relief; nouveau bâtiment de la Société de Banque Suisse à Zurich. Pierre

Lion relief on the new building of the Schweizerischer Bankverein in Zurich. Stone

8

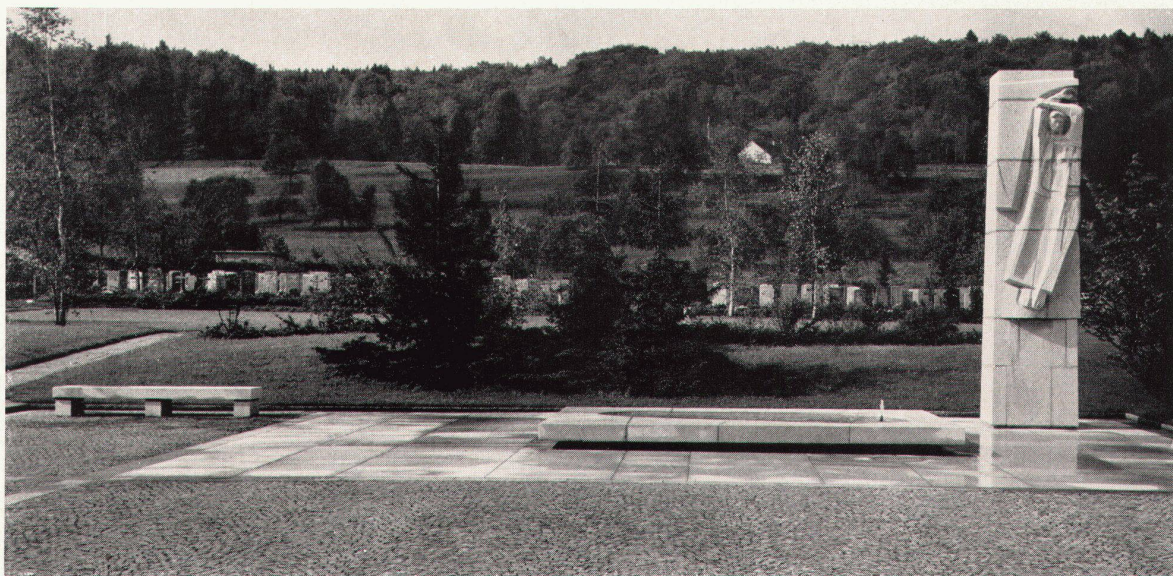
Franz Fischer, Das Liebespaar, 1960. Bronze  
Le couple. Bronze  
The Lovers. Bronze



9

9  
 Franz Fischer, Die Flucht, 1961. Bronze  
 La fuite. Bronze  
 The Flight. Bronze

Photos: 1, 2, 10, 11 Michael Wolgensinger, Zürich; 4, 6, 12 Walter Dräyer, Zürich; 5 H. Wyden, Lausanne, 7 Bachmann, Zürich; 8 Paolo Pedrolì, Mendrisio; 9 Peter Ammon, Luzern



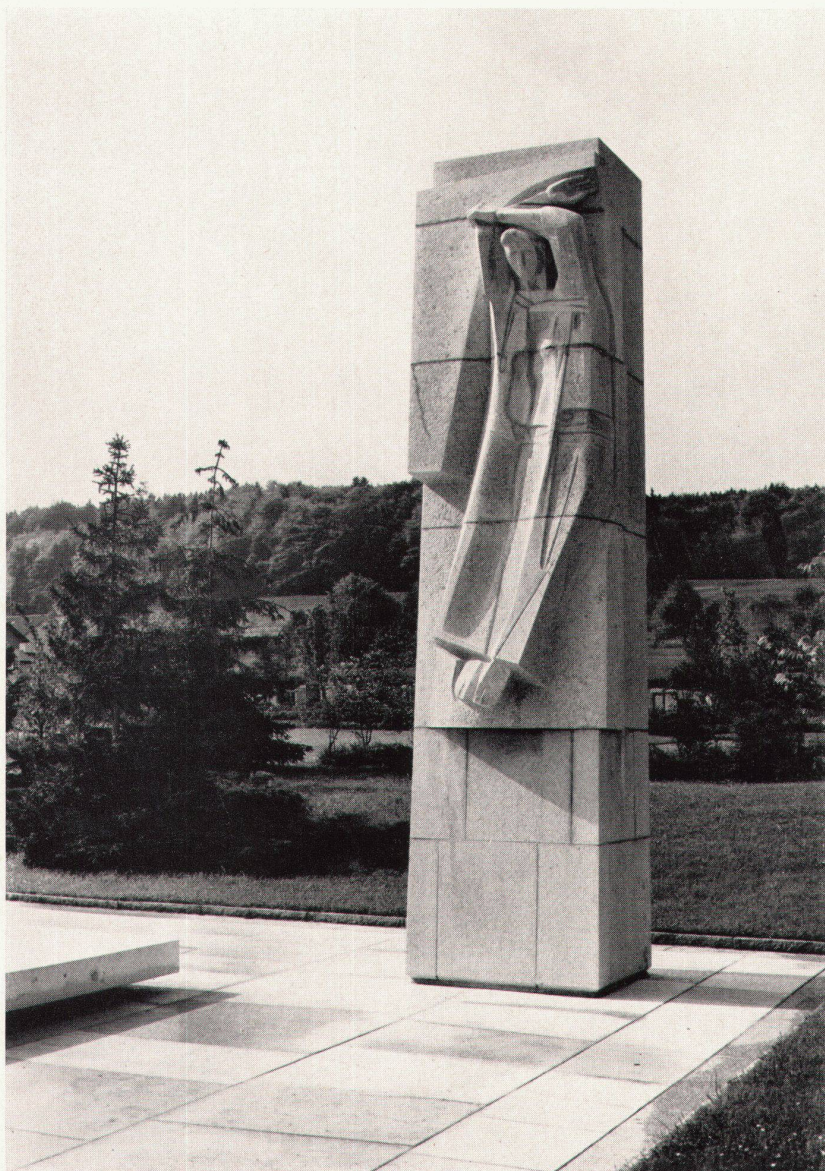
10

10, 11

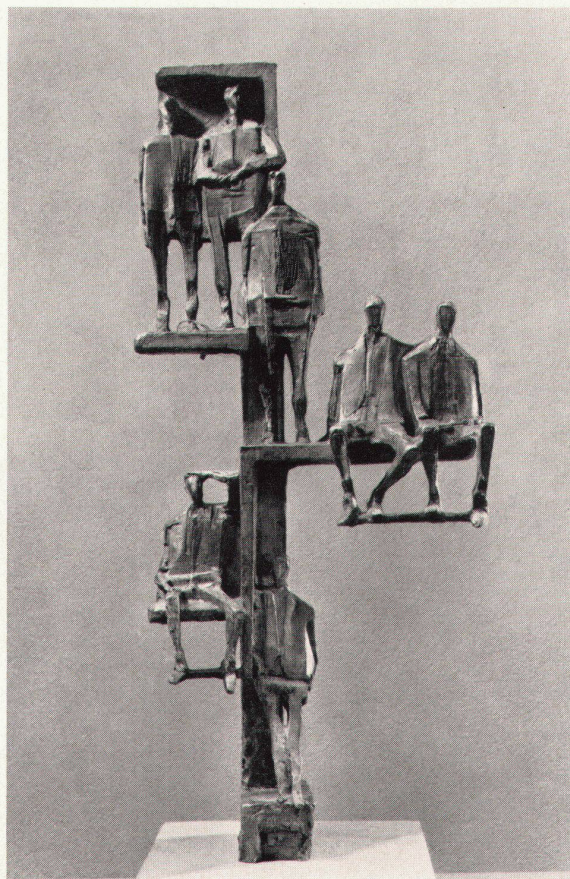
Franz Fischer, Friedhofbrunnen in Zürich-Schwamendingen, 1958/59.  
Stein  
Fontaine du cimetière de Schwamendingen, Zurich. Pierre  
Cemetery fountain in Zurich-Schwamendingen. Stone

12

Franz Fischer, Zuschauer, 1959. Bronze. Privatbesitz Netstal  
Spectateurs. Bronze  
Spectators. Bronze



11



12