

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	38 (1981)
Heft:	2: Zur Skulptur des 19. Jahrhunderts : Referate, gehalten an der 4. Tagung der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Freiburg, 28./29. Juni 1980
Artikel:	Richard Kissling (1848-1919), der schweizerische "Nationalbildhauer" im 19. Jahrhundert : Bemerkungen zu einigen Denkmälern und Denkmalentwürfen
Autor:	Matta, Marianne
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-167643

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: 12.01.2026

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

Richard Kissling (1848–1919), der schweizerische «Nationalbildhauer» im 19. Jahrhundert

Bemerkungen zu einigen Denkmälern und Denkmalentwürfen

von MARIANNE MATTÀ

Museums- und nicht bloß depotwürdig sind in der Schweiz von den plastischen Werken des 19. Jahrhunderts vielleicht gerade noch jene der Klassizisten und Spätklassizisten *Joseph Anton Maria Christen* (1769–1838) und *Heinrich Max Imhoof* (1798–1869), dann *Vincenzo Vela* (1820–1891) und vielleicht noch *Carl Burckhardt* (1878–1923), dessen Werk das 20. Jahrhundert einleitete und dessen Aufgabe es war, «die schweizerische Bildhauerei aus dem konventionellen Betrieb der Denkmälerherstellung auf reinere, anspruchsvollere Höhen zu erheben»¹.

Was jedoch in der zweiten Hälfte oder, besser noch, im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts im Bereich der Plastik in der Schweiz geschah², lässt sich nicht ohne weiteres beiseite schieben, auch wenn man diese im nachhinein als «Stieffkind der Künste» bejammerte und betonte, wie sehr sie an Wert verloren hätte, seit das Ringen um das Erbe der Antike erloschen war. Doch Antiken-Zitate – um jene Meinung zu revidieren – gab es in der schweizerischen Plastik der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch zur Genüge; aber die Antike wurde für eine andere Aufgabe in Dienst genommen, sie blieb nicht Vorbild und Ausgangspunkt für die Gestaltung. Die Plastik wurde – vielleicht ausschließlich noch als die Malerei – in ein spezifisch nationales Denken integriert, ja geradezu zu einem Sprachrohr in optischer Form gemacht³. Daß im Zuge der Aufgabe, die sie zu erfüllen hatte, ihre Kunstform als solche nicht primär zum Gegenstand der Diskussion und damit vernachlässigt wurde, mag unter diesem Gesichtspunkt nicht erstaunen⁴.

Würde man nun die Entwicklung der Bildnerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen die Pole von «konventioneller Denkmälerherstellung» und «reineren, anspruchsvolleren Höhen» betten, so halten sich meine im folgenden gemachten Äußerungen an die erste Kategorie und sind etwa mit den folgenden Namen verbunden: Robert Dorer (1830–1893), Charles Iguel (1827–1897), Hugo Siegwart (1865–1938) und Richard Kissling (1848–1919), Namen, die im wesentlichen die öffentlichen Aufträge, welche die Schweiz in dieser Zeitspanne zu vergeben hatte, erfüllten. Heute sind sie weitgehend vergessen. Selbst Kissling, der mit seinem Denkmal für Wilhelm Tell als *der «nationale Bildhauer»* gepriesen und gefeiert wurde, er, dem die Universität Zürich dafür noch 1905 den Titel eines Ehrendoktors verliehen hatte (weil er für Tell «die bleibende Form» gefunden habe), ist kaum mehr bekannt. Als Kissling am 19. Juli 1919 starb (geboren worden war er 1848 im solothur-

nischen Wolfwil⁵), widmete die Zürcher Kunstgesellschaft ihrem langjährigen aktiven Mitglied das darauffolgende Neujahrsblatt¹⁴. Aber bereits damals war die Begeisterung der müden Pflicht gewichen und mit der letzten obligatorischen Schuldabdanckung die spezifisch nationalen Werke der Vergessenheit anvertraut. Bezeichnenderweise wurde Kisslings Nachlaß und die Räumung seines Ateliers zu einer Belastung für die Erben. Die großen Gipsmodelle konnten weder verkauft werden, noch leuchtet in der mit Museen aufgenommenen Korrespondenz Begeisterung auf, solche zu übernehmen. Die meisten Modelle und damals noch bestehenden Entwürfe wurden zerstört und sollen teilweise im Zürichsee versenkt worden sein.

Vom Nachlaß blieb ein kümmerlicher Rest übrig, der in einer großen Kartonschachtel Platz fand und in einigen Briefen, einigen Verträgen zu Werken und – glücklicherweise – einigen Photographien zu Denkmalentwürfen bestand. Die Pietät der Nachkommen hatte dies gerettet, nicht der Kunstsinn der Zeit.

Kissling, der Sohn eines Bäckers, hatte eine bescheidene Ausbildung an der solothurnischen Gewerbeschule genossen. 1870, kaum 22jährig, kam er nach Rom. Er wollte Bildhauer werden⁶. Es lag nahe, daß er da in das Atelier von Ferdinand Schlöth eintrat (1818–1891). Der Basler Schlöth war damals der führende Schweizer Bildhauer der nachklassizistischen Richtung. Er empfing als Schüler von Heinrich Max Imhoof, der seinerseits Thorvaldsen-Schüler gewesen war, «das Wissen des Klassizismus aus zweiter Hand». Bekannt geworden war Schlöth durch das 1865 entstandene Winkelried-Denkmal für Stans, das in einer klassischen Dreieckskomposition die Geschichtlichkeit des Opfertodes illustriert. Nun, 1870, war er mit der Ausführung des Denkmals für die Gefallenen der Schlacht bei St. Jakob an der Birs für Basel beschäftigt. Kisslings erste Lehrzeit fiel ganz in den Bereich der Ausführung dieser Arbeit. Der Einfluß Schlöths kann bei Kissling noch zwölf Jahre nach dieser Zeit nachgewiesen werden, obwohl er damals bereits von der in der klassizistischen Tradition stehenden Linienführung abzuweichen begann und eine neue Form zu suchen im Begriffe war⁷.

Rom hatte Anfang der siebziger Jahre in der Plastik nicht mehr die führende Stellung inne wie zu Zeiten des Klassizismus und der Romantik. Wohl arbeiteten noch Vertreter der Thorvaldsenschen Richtung – auch Canova war nicht ver-

gessen – in der dritten Generation. Der Stil aber war verflacht. Die Unsicherheit, wohin die Plastik sich zu bewegen hatte, wurde allgemein als Problem empfunden, und sie ist auch bei Kissling zu spüren. Seine Rom-Arbeiten schwanken zwischen dem Blick zurück, zur glatten künstlerischen Form der Marmorbehandlung, und einem Wandel in der Auffassung dem Inhalt gegenüber. Angelegt zwischen etwas Zukünftigem und der Sehnsucht nach Vergangenem, entstanden Werke, die zögernde Absage an die Akademie und unsicheres Bekenntnis zu einer realistischeren Kunst-auffassung ausdrückten⁸.

Kissling kam 1883 zum Besuch der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich in die Schweiz zurück. Von diesem Erlebnis inspiriert, wollte er fortan seine Werke in den Dienst der nationalen Aufgaben stellen – ein Weg, den ihm sein Lehrmeister Schlöth vorgezeichnet hatte. Kissling war auf der Suche nach einem neuen Stil und neuem Inhalt der Plastik; es sollte seine Bestimmung sein, diese zu formulieren im Rahmen der großen nationalen Aufgaben, welche die Schweiz in ihrem politisch und geographisch beschränkten Rahmen zu stellen hatte.

Das moderne schweizerische Staatswesen fußte auf der revidierten Bundesverfassung von 1874. Die Unternehmermentalität der großen Geste, welche gerade in einer Person wie Alfred Escher sich zeigte, dem bezeichnenderweise Kisslings erste Denkmalaufgabe nach seiner Rückkehr in die Schweiz galt, konnte durch das neue und umfassende Staatengebilde besser walten⁹.

Kissling betrat 1883 gründerzeitlichen Zürcher Boden. Er war bereit, dem «Zeitgeist»¹⁰ entsprechende formale Umsetzungen zu finden. Keine antikischen Themen, keine biblischen und christlichen, keine philosophischen, keine sozialen und nur wenige Genre-Motive sind in seinem Werk zu finden. Er bevorzugte das historisierende und allegorische Erzählen. Hier und in der Porträtkunst fand er zu sich selbst.

Kissling war kein Überwinder des Zeitgeschmacks, kein Künstler, der primär mit der Form rang und der es sich zur Aufgabe machte, die Plastik aus der Zeitgebundenheit herauszuführen. Im Gegenteil, er wollte die Plastik hineinbieten in die Zeichen der Zeit. «Schweizerisch» soll eines seiner Lieblingsworte gewesen sein, «Männlichkeit» ein weiteres. Von daher leitete er die Kraft seiner Kunst ab, gewann er die aktive und dynamische Komponente und damit die Möglichkeit zu erzählerischen Inhalten.

Neue Auftraggeber stellten an die Bildhauerei neue Aufgaben. Neben den Denkmälern galt es, Gebäude mit Bauplastiken zu schmücken. Fast kein Gebäude der Zeit kam ohne allegorisches Beiwerk aus. Auch die Friedhofsplastik entfaltete sich. Die Bildniskunst fand neue Auftraggeber. Gerade an ihr wäre das Stilbildende der Zeit vielleicht am reinsten abzulesen, die Möglichkeiten und Definitionen des plastischen Arbeitens am klarsten zu gewinnen¹¹.

Bezeichnend, daß die sogenannte «freie» Plastik, das Rin-

gen um die ästhetische Form und die autonome Figur, in dieser Zeit für viele der genannten Bildhauer zurücktrat. Für Kisslings Werk gilt dies im speziellen: Seine Figuren sind stets Träger für oder von etwas, sie stellen sich in einen Dienst. Erst im neuen Jahrhundert lassen sich bei ihm Ansätze finden für das «Wesen» der plastischen Gestaltung. In einem kurzen Augenblick begriff Kissling beispielsweise das, was Maillol wollte, aber die neuen Aufbrüche erreichten ihn kaum mehr wirklich¹².

Kisslings Denkmalentwürfe nehmen als Gattung den wichtigsten Platz in seinem Werk ein. Von jenen, die ausgeführt wurden, sollen genannt werden: Das Büstendenkmal von Gottfried Semper für die ETH Zürich (1886), das Alfred-Escher-Denkmal in Zürich (1883–1889), das Wilhelm-Tell-Denkmal in Altdorf (1892–1895), das Joachim-von-Watt-[Vadian]-Denkmal in St. Gallen (1895–1904), das Denkmal für Benedikt Fontana in Chur (1900–1903) und das Denkmal für José Rizal in Manila (1907–1912), das im wesentlichen die Kompositionsprinzipien des Escher-Denkmales wieder aufnahm. Daneben beteiligte sich Kissling an beinahe allen größeren Wettbewerbsausschreibungen zu Denkmälern von Bund und Kantonen. Im folgenden soll auf zwei der bekanntesten und ausgeführten Denkmäler (Escher und Tell) und auf drei Entwürfe zu Denkmälern (Melchthal-, Gotthard- und Nationaldenkmal) eingegangen werden¹³. Mit den kurzgefaßten Denkmalgeschichten soll auch auf Kisslings Arbeitsweise verwiesen und der Wandel in der Rezeption seines Werks aufgezeigt werden.

Das Alfred-Escher-Denkmal

Mit dem Alfred-Escher-Denkmal kam Kissling zu seinem ersten großen Auftrag in der Schweiz. Aufgrund einer Porträtplastik, die er von Escher modelliert haben soll, war es vor allem Gottfried Keller, der den jungen Bildhauer unterstützte und ihn anregte, eine Skizze zu einem Denkmal für Escher anzufertigen. Kisslings Entwurf fand Gefallen. Im November 1884 wurde der Vertrag unterzeichnet und Kissling zur Ausführung sämtlicher Bronzearbeiten innerhalb von vier Jahren verpflichtet.

Der Künstler hatte dabei mehrere Aufgaben zu erfüllen. Einerseits sollte er ein Standbild Eschers formen, als dominierende Figur auf einem Sockel, andererseits sollte er die Denkmalberechtigung in sprechenden und ausgewählten Bildern formulieren und zudem der Hauptfigur *auf* dem Sockel Assistenzfiguren *am* Sockel beigeben. Da das Denkmal zudem einen der wichtigsten Plätze der Stadt, jenen vor dem Hauptbahnhof, zu dominieren hatte und vor das große, triumphbogenartige Eingangstor zu dessen Haupthalle zu stehen kommen sollte, wollte Kissling ein belebendes Element – in Form von plätscherndem Wasser eines Brunnens – einbringen. In der im Kunsthhaus Zürich erhaltenen Skizze zum Monument kommt dem Fallen des Wassers eine viel wichtigere und kompositorisch vereinheitlichendere Be-



Abb. 1 Richard Kissling, Denkmal Alfred Escher (1883–1889), Bahnhofplatz Zürich.

deutung zu als in der endgültigen Ausführung. Bezeichnenderweise beanspruchte dagegen das Formulieren des allegorischen Beiwerkes in der endgültigen Fassung einen viel

größeren Raum. Die beiden Allegorien der Vorder- und Rückseite setzen sich zum fließenden Wasser nun nicht mehr in Bezug.

Das «additive» Gestalten Kisslings ergab schließlich ein Konglomerat, das ohne erklärende Worte nicht auskam: auf der Hauptallegorie an der Vorderseite mußte ein erklärendes Wort, «Gotthard», eingemeißelt werden.

Interessant ist die Tatsache, daß Kissling insofern Kritik erfuhr, als der Wunsch nach noch mehr Assistenzfiguren geäußert wurde.

Mit dem Alfred-Escher-Denkmal schuf Kissling einen in der Schweiz bis anhin unbekannten Denkmaltypus. Es galt hier, einen Mann durch ein Monument zu ehren, dessen Qualitäten in den Bürgertugenden und Leistungen der Zeit begründet waren. Der «Aufruf für ein A.Escher-Denkmal» legte Wert auf die Mannigfaltigkeit und Fülle des Wirkens Eschers als Privatdozent an der Hochschule, als eidgenössischer Politiker in der Funktion eines Nationalrates, der zudem besonderen Anteil an Schöpfung, Ausbau und Revision der Bundesverfassung hatte, als Mitbegründer der Schweizerischen Kreditanstalt, als Mitbegründer und Präsident der Schweizerischen Nordostbahn und als eigentlicher Initiant der Gotthardbahn, die als eines der großartigsten Werke des 19. Jahrhunderts empfunden wurde.

Kissling hatte eine eigentliche «Biographie in Erz» zu formen. Er selbst verstand seine Aufgabe durchaus in diesem Sinne: «Keine schönere Aufgabe konnte einem Künstler gestellt werden, als gerade in dieser Zeit ein Denkmal für Dr. Escher zu entwerfen, der selbst ein Inbegriff von Arbeitskraft und Energie war. Die Idee, die mich daher in dieser Komposition leitete, war ein Bild zu geben von Schaffen und Leben, das sich um die Hauptfigur gruppirt und mit ihr in Beziehung steht, und dies in Formen, die unserem eigenen Boden entsprungen sind, zu gestalten¹⁴.»

Kissling stellte nun seine Hauptgestalt nicht als Unternehmer (Escher war nicht unwesentlich durch Geld und Macht zu Autorität gekommen), sondern als politische Persönlichkeit dar, die im Begriff ist, seine Zuhörer im Rat von seinen Ideen zu überzeugen. In schlichtem Alltagsanzug mit offenem Rock, geschlossener Weste, Hemd und geknüpfter Schleife, über die Brust ein Band gelegt (Studentenverbindung), steht der reife Escher der letzten Jahr aufrecht da. Die linke Hand stützt er auf eine verzierte Balustrade, ähnlich einem Rednerpult, die Rechte mit leicht erhobenem Unterarm und leicht geballter Faust betont die Pose des Redners, der reserviert und nicht allzu energisch, doch überzeugend und seiner Sache sicher, seine Ideen vorbringt. Den Mantel hat er über die Rücklehne der Bank gelegt, zu seinen Füßen liegt achtlos die Aktenmappe.

Die Hauptallegorie an der Frontseite des Denkmals verweist auf Escher als den eigentlichen Initianten der Gotthardbahn. Ein kräftiger Jüngling, nur mit Lendentuch bekleidet, sitzt selbstsicher und ruhig auf einem felsenartigen Unterbau, auf den das Wort «Gotthard» eingeschrieben ist. Der Jüngling hält in der einen Hand das Schweizer Schild, um die Nationalität des Unternehmens zu versinnbildlichen, die andere Hand stützt er auf das Bein: ein kräftiger Schweizer Jüngling beim Aktsitzen. Kissling verstand diese

Figur nun nicht als Umsetzung des tatkräftigen Bauarbeiters des Gottharddurchstiches, sondern als «selbstbewußte Tatkraft» des Schweizers schlechthin – und allegorierte damit eine spezifische Tugend Eschers.

Die Rückseite des Denkmals, zur Bahnhoffassade hin, versah er mit einer «Mutter-Sohn-Gruppe», welche nach Kisslings eigener Aussage die «Pflege der Jugenderziehung» darstellt. Eine Mutter in Wehntalertracht¹⁵ liest dem Knaben aus einem Buch vor und verweist auf «Leben und Thaten bedeutender Männer» (Denkmalkommission). Von der Erzählung berührt, weiht der Knabe spontan Alfred Escher die Bürgerkrone, die «corona civica», die Auszeichnung für siegreiche Männer und Symbol für Stärke und Dauerhaftigkeit. Als Ausgüsse, die zu beiden Seiten das Wasser in das Umfassungsbecken des Brunnens leiten, entwarf Kissling zwei wasserspeiende Drachen, die, von Genien an einer Kette gehalten, die korrigierten Wildwasserläufe symbolisieren, für welche Arbeiten Escher selbst vehement eingetreten war.

Wehntalertracht wie auch Jünglingsfigur – sie kommt in Kisslings Werken immer wieder vor – gehören in den Kontext seiner Arbeitsweise, die sich stark von Motiven leiten ließ, wie er sie im alltäglichen Schweizer Leben vorfand. Er formulierte in diesem Sinne seinen Dank anlässlich des Bänkette zur Einweihung des Denkmals: «Meinen Dank der Bevölkerung von Zürich ... Die Motive, die mich bei diesem Werke leiteten, habe ich Euch entnommen: Eurer Thatkraft, Eurem starken Willen und Empfindungsleben. Somit sind Sie die eigentlichen geistigen Urheber des Werkes und ich der Arbeiter.»

Das Wilhelm-Tell-Denkmal in Altdorf

Die Initiativkommission zur Errichtung eines Tell-Denkmales in Altdorf umriß ihre Vorstellungen des Tell präzis, um «künstlerische Höhenflüge» des vorangegangenen, 1890 durchgeführten Wettbewerbes zu vermeiden¹⁶. Tell sollte als «freiheitsstolzer, kühner, entschlossener Mann, in der landesüblichen Bauertracht seiner Zeit»¹⁷ dargestellt werden, wobei es dem Ermessen des Künstlers überlassen wurde, Tell *mit* oder *ohne* Knaben wiederzugeben. Die Kommission erinnerte zudem insbesondere an den Augenblick, wo Tell an der Stange mit dem Herzogshut vorbeischritt, ohne diesen zu grüßen.

Unter den dreißig Entwürfen, die bis zum 1. März 1891 in Altdorf eintrafen, hatte es jener von Kissling «von der ersten Stunde an dem Herzen, dem patriotischen Gefühle und dem ächten Kunstsinn angethan» und dies sowohl der Jury und der Initiativkommission als auch der Urner Bevölkerung. Kissling war Favorit, bevor die Prämiierung über-

Abb. 2 Richard Kissling, Denkmal Wilhelm Tell (1892–1895). Altdorf.



haupt stattfand. Die drei nach Kissling ausgezeichneten Modelle, jene von Robert Dorer, Raimondo Pereda und dem Schüler Kisslings, Gustav Siber, vermischten in ihre Tell-Darstellungen mehr den Augenblickseffekt, die Handlung vor der Stange. Kisslings Tell hingegen betonte das Selbstsichere, Starke der Figur. Er stellte seinen Tell nicht handelnd dar. Gustav Muheim, Präsident der Denkmalkommission und Landammann Uris, beschrieb, was gefiel: «Er [Tell] zeigte Leben, Empfindung, Seele, war kräftig, muthig, entschlossen, von edlem Stolze, dennoch schlicht und einfach, ein wirklicher Urner Bauersmann, kein Theaterheld, kein gespreizter und affektiertes Figurant, kurz ein Tell, wie er einstmais lebte und lebte, wie er die Freiheit aus den Urner Bergen ins Thal gebracht hat ...»

Kissling wählte den Moment, wie der bärtige Tell mit seinem Knaben auf dem Wege von Bürglen nach Altdorf einen Felsen hinunterschreitet. Er war der einzige der Wettbewerbsteilnehmer, der Tell in das traditionelle Hirtenhemd kleidete und ihm, anstelle des üblichen Hutes, die Kapuze überzog. Das Kostüm übernahm er vom Tell in Stükkelbergs Wandgemälde der Tellskapelle¹⁸, das später wiederum für Hodlers Tell das Vorbild abgab. Tell trägt die Armbrust leicht und sicher auf der Schulter, mit der Hand faßt er sie am Griff, während seine Linke liebevoll den Knaben hält und ihn sicher zu Tal schreiten läßt. Der Knabe schaut dabei vertrauensvoll zu seinem Vater empor.

Melchthal-Gruppe (Denkmalprojekt)

1877, noch in Rom, entwarf Kissling die Melchthal-Gruppe in einer ersten Fassung. Sie war damals noch nicht als Denkmal gedacht. Er ließ sich von der Idee leiten, mit den zwei Gestalten (Vater und Sohn) auf die Entstehung der eigentlichen vaterländischen Geschichte hinzuweisen. Er schrieb 1880 an den Bundesrat kommentierende Worte: «In der leidenden und geprüften mißhandelten Gestalt des alten Vaters sehen wir die Zeit und spüren die Tyrannie; die Unterjochung, die die Bevölkerung trückte – in der Gestalt des Sohnes die mächtige Naturgewalt, die sich bäumt gegen einen solchen unerträglichen Zustand, und in kräftigen Zügen das Aufleuchten der Freiheit, das menschenwürdiges Dasein brachte¹⁹.»

Kissling entschied sich bei der Darstellung der Szene für die Begegnung des jungen Melchthal mit dem geblendetem Vater, der sich seinem Sohn entgegenlehnt und ihn zu ertasten sucht. Der Junge drückt mit dem ausgestreckten Arm sowie mit den weit und stark auftretenden Beinen die Wut und zugleich die Rache des sich auflehnenden Menschen aus. Es ist offensichtlich, daß Kissling auch hier durch eine Vorlage Stükkelbergs inspiriert worden ist. Die Auffassung des sitzenden Greises, dessen tastende Armhaltung und sein sich dem Sohn entgegenhebendes Haupt verweisen auf Stükkelbergs «Melchthal kehrt zu seinem auf Geheiß Landenbergs, des Vogtes zu Sarnen, geblendetem Vater zurück»

(1855). Auch der achtlos zu Füßen geworfene Speer und das sich umwickelnde Kleidungsstück sind bei Stükkelberg zu finden.

Zwölf Jahre später beendete Kissling eine Neufassung dieses Werkes, diesmal in der Schweiz. Er hielt mit dem Pathos zurück. Wiederum wählte er die Darstellung der Begegnung des Sohnes mit dem geblendetem Vater und illustrierte damit Schillers Verse zum Wilhelm Tell (2. Aufzug, 2. Szene): «Nicht in ohnmächtigen Thränen goß ich die Kraft des heißen Schmerzes aus; in tiefer Brust, wie einen teuren Schatz, verschloß ich ihn und dachte nur auf Thaten.» Die Gestalt des jungen Melchthal ist nun nicht mehr in pathetischem Ungestüm erfaßt, sondern auf einen verinnerlichten, psychologisch subtileren Ausdruck der Nachdenklichkeit und Trauer verlegt.

Kissling hoffte, die Gruppe als nationales Denkmal auf dem Landenberg ob Sarnen, ausgeführt in Bronze, aufzustellen. Die ganze Komposition, zu der er auch Unterbau und Hintergrund entwarf, sollte auf eine von einer Umfas-



Abb. 3 Richard Kissling, Melchthal-Gruppe, 1. Fassung (1877).



Abb. 4 Richard Kissling, Melchthal-Gruppe, 2. Fassung. Denkmalprojekt von 1891–1892.

sungsmauer umgebene, aussichtsreiche Wiese zu stehen kommen. Nach mehrjährigen Verhandlungen mit dem Bundesrat kam die Kunstkommision schließlich zur Ansicht, daß der Stoff der Melchthal-Gruppe sich nicht für die Ausführung eines nationalen Denkmals eigne, denn es werde hier eine Begebenheit dargestellt, die mehr privaten als öffentlichen Charakter habe²⁰.

Gotthard-Monument (Projekt)

Nicht genug der Ehrung Eschers. Ein bezeichnendes Prinzip für Kisslings Arbeitsweise war die: Plastiken ließen sich mehrere Male zu verschiedenen Zwecken gebrauchen.

Kam ein Projekt nicht heute, so kam es vielleicht morgen zustande. Fand es nicht in dieser Form Gefallen, so vielleicht in einer leicht abgeänderten. So war es nur richtig, wenn die «Neue Zürcher Zeitung» anlässlich von Kisslings Tod schrieb, daß hier «einer zur Ruhe gelegt wurde, dem es dank mächtiger Energie und Schöpferkraft gelang, zum Vollender seines ganzen Wollens und Könnens zu werden». Und Kissling wollte nicht nur auf die an ihn gestellten Erwartungen in soliden handwerklichen Formulierungen antworten, sondern Bedürfnisse nach nationalen Bildern geradezu herausfordern. Während ihm die Worte fehlten, sich zu seinem künstlerischen Ausdruck zu äußern, verraten seine Briefe einen tüchtigen Geschäftsmann, der mit Angeboten, Neuangeboten, Gelddingen und Zahlungsbedingungen leicht und gewandt umzugehen wußte.

Auch der Entwurf zu einem Gotthardmonument zeugt von Gegebenheiten dieser Art²¹: Der Tunneldurchstoß des Gotthards hatte die Denkmalfrage in verschiedensten Versionen aufleben lassen. In der Folge von Uneinigkeiten der Denkmalkommision in Göschenen und Airolo arbeitete Kissling zusammen mit der Direktion der Gotthardbahn einen Entwurf für ein Denkmal in Luzern aus. Die Verhandlungen dauerten von 1885 bis 1891. Das Denkmal kam nicht zustande.

Nach Kisslings Ansicht sollte am Quai des Vierwaldstättersees, neben dem Hotel «Schweizerhof» und gegenüber dem Verwaltungsgebäude der Gotthardbahn, eine kleine Halbinsel in den See gebaut werden, um darauf das Brunnenedenkmal zu errichten (Abb. 5).

Auf einem viereckigen Postament erhebt sich eine auf einem geflügelten Räderpaar vorwärtsstrebende Jünglingsgestalt, die den rechten Arm ausstreckt und sich vornüberneigt. Die überhöhte und symbolische Bedeutung der Figur fällt sofort ins Auge. Sie ist Träger einer tatsächlich ganz der Zeit verwurzelten Idee, sie huldigt dem Fortschrittsgläuben, der auf die Dampfkraft setzt. Der Jüngling rast auf dem geflügelten Räderpaar dahin, über dessen Achse sich eine plastisch dargestellte Dampfwolke wölbt. Das antike Motiv des Triptolemos, des Weizen bringenden Jünglings auf geflügeltem Wagen, wird hier mit einem anderen Inhalt gefüllt: Der moderne Jüngling des 19. Jahrhunderts bringt der Menschheit den Glauben an den Fortschritt, das Vertrauen in die Technologie.

Diese Figur des Zeitgeistes entstand bereits 1876²² und wurde hier – im Gedanken an den Gotthardtunnel und die Eisenbahn – schlechthin als Denkmalbekrönung verwendet. In leicht abgeänderter Form kam die Figur des Genius der Zeit – nachdem das Gotthard-Denkmal nicht zustande gekommen war – schließlich 1907 als Bahnhofschmuck dennoch nach Luzern.

Das viereckige Piedestal trägt die Inschrift «Gotthardbahn, erbaut 1872–1882 durch Italien, Deutschland und die Schweiz», die Rückseite sah in irgendeiner Form das Andenken an die «Opfer der Arbeit» vor, die beiden Seitenflächen tragen Medaillons von Alfred Escher, dem Hauptbegründer



Abb. 5 Richard Kissling, Entwurf zu einem Gotthard-Monument in Luzern (1885). Photomontage.

des Unternehmens, und Louis Favre, dem Erbauer des Tunnels. Den untersten Teil des Postamentes ziert ein Fries mit den drei Staatswappen, die durch Festons verbunden sind. Der Sockelbasis entströmen vier Quellen, die Flüsse andeutend, die am Gotthard ihren Ursprung nehmen: Reuß, Tessin, Rhein und Rhone. Ihr Wasser füllt das runde Bassin, welches das Monument umgibt.

Das Nationaldenkmal (Projekt)

Zu einem eigentlichen, offiziellen Nationaldenkmal ist die Schweiz bis zum 20. Jahrhundert nicht gekommen. Das letzte Projekt dazu, obwohl die Schweiz der Denkmaleuphorie müde geworden zu sein schien, war das «Nationaldenkmal» in Schwyz. Als im Oktober 1908 der erste Wettbewerb dazu ausgeschrieben wurde, nahm auch Kissling neben 104 anderen Künstlern teil. Die Entwürfe sollten das Wettbewerbsprogramm in dem Sinne verwirklichen, «dem Ruhme des Heldenzeitalters der Schweiz ein Denkmal zu weihen»²³. Den ausführenden Architekten und Bildhauern wurde größtmögliche Freiheit zugestanden, das Programm wies nur in allgemeiner Form auf die Geschichte der Gründung der Eidgenossenschaft hin. Kissling gestaltete ein ins Monumentale gesteigertes Standbild: Auf einem mehrglied-

riegen einfachen Sockel mit, wie es eine noch erhaltene Photographie zeigt, offensichtlich daran vorgesehenen Reliefszenen erhebt sich eine – mit einer Höhe von 17 Metern – gigantische Figur. Sie stellt einen kräftigen jüngeren Mann dar, der in ausschreitender Stellung – das linke Bein ist vorgestellt – eine Streitaxt hält und im Begriff ist, zum Schlag auszuholen. Die Streitaxt befindet sich noch in ruhender Stellung neben dem linken Bein, nach unten gesenkt, der rechte Arm des Mannes greift vorne über seinen Körper und umfaßt den langen Holzgriff der Axt. Das Ganze ist Ruhe und Bewegung zugleich: einerseits Gespanntheit des Augenblicks und der kurze Moment der Entschlossenheit vor der Tat, andererseits nicht bloße Augenblickstat, sondern Versinnbildlichung des Wehrwillens in allgemeiner Form, Symbolisierung einer Grundhaltung, die zudem mit der Naturszenerie der Berge (der «Mythen») im Hintergrund eine Verbindung herstellen sollte.

Die Silhouette der Figur ist einfach und ergibt ein geschlossenes Ganzes, das besonders durch den mit den Beinen der Figur verwachsenen Felsen betont wird. Die Jury attestierte Kisslings Entwurf «Granit» (die Figur war in Granit vorgesehen), eine «ausgezeichnete bildhauerische Arbeit» zu sein, womit er in die engere Wahl der fünf ausgezeichneten Arbeiten gelangte. Im Januar 1910 wurde den fünf Künstlern das abgeänderte Programm zum zweiten Wettbe-

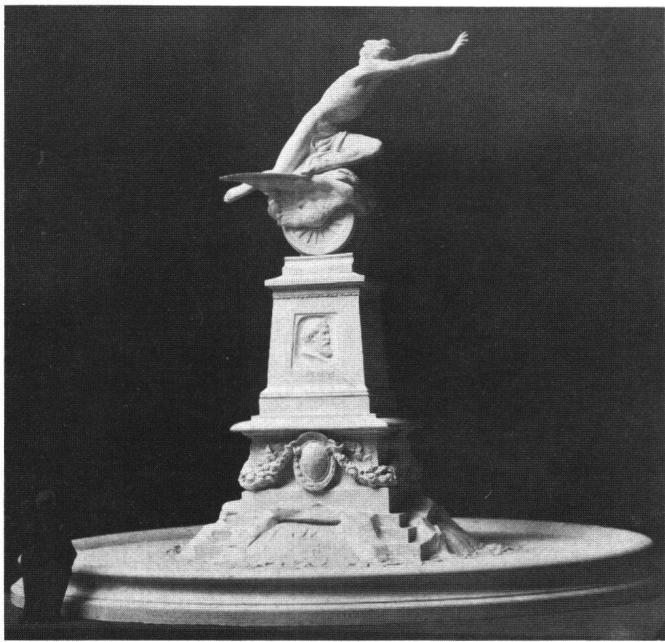


Abb. 6 Richard Kissling, Entwurf zu einem Gotthard-Monument in Luzern (1885).

werb zugesandt. Dabei wurde die Standortfrage, die zuvor drei Möglichkeiten offengelassen hatte, geklärt. Zudem wurde gewünscht, daß ein Archivbau zur Aufbewahrung historischer Dokumente in die Denkmalskonzeption einbezogen werde. Auch konnten die Künstler eine Verbindung

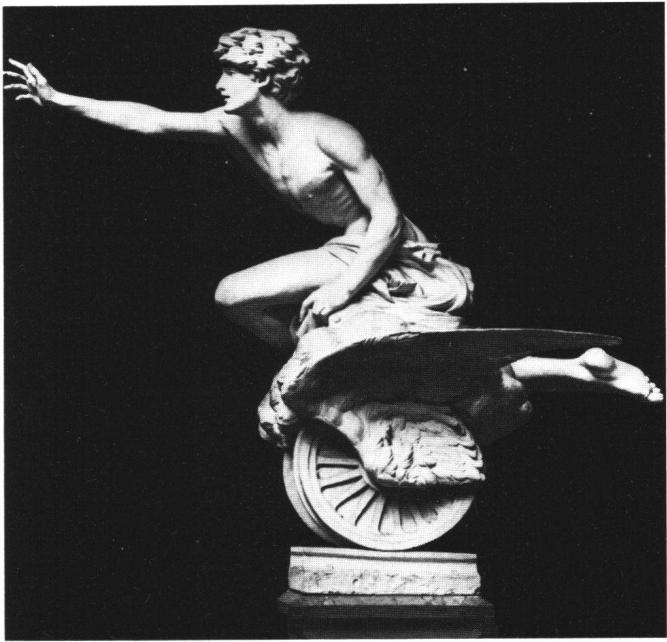


Abb. 7 Richard Kissling, Zeitgeist (1876).

des Denkmals mit einem Platz für patriotische Versammlungen und nationale Spiele in Aussicht nehmen. Die Teilnehmer hatten neben einem Modell des Denkmals mit der gesamten Anlage auch ein Detail der Figur in der Größe von mindestens zwei Metern einzureichen.

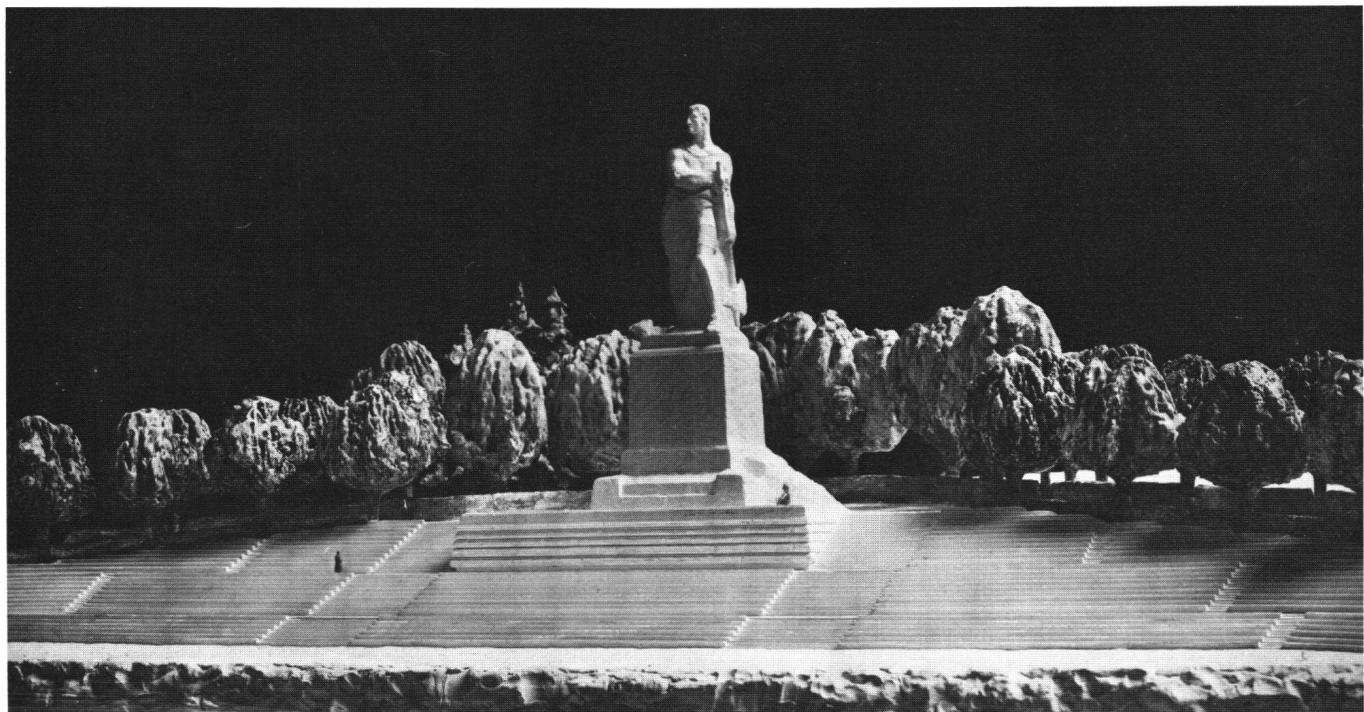


Abb. 8 Richard Kissling, Entwurf zum Nationaldenkmal (1909–1911), 2. Eingabe mit der Platzgestaltung von Gustav Gull.

Kissling übernahm die Figur seines ersten Entwurfes ohne Änderungen und zog für die Platzgestaltung und den Archivbau den Zürcher Architekten Gustav Gull bei.

Das in der zweiten Wettbewerbsrunde gefällte Urteil zu Kisslings Entwurf lautete (November 1910): «Der Verfasser hat sein Ziel, mit einer ungefähr 17 Meter hohen Einzelfigur auf hohem Postament ein weithin sichtbares Monument, ein allgemeines Freiheitsgefühl und Selbstvertrauen zu schaffen, einwandfrei erreicht ... Die Kolossalstatue ist eine ausgezeichnete bildhauerische Leistung ... Immerhin ist man darin einig, daß das Monument ein Wurf und wie kein anderes heimatlich gestimmt ist, und ferner, daß diese Arbeit die bildhauerischen Eigenschaften und die stilistische Durchbildung für die Ausführung einer Kolossalstatue in Granit besitze.» Der vorgeschlagene Archivbau fand allerdings keine Zustimmung und sollte weggelassen werden. Man dachte an einen architektonischen Hintergrund in der Form einer Exedra, den der mitkonkurrenzierende Bildhauer Eduard Zimmermann mit Reliefs zu versehen hatte.

1911 lag der gemeinsame Entwurf Kissling–Gull–Zimmermann ausgearbeitet vor. Die Jurymitglieder zerstritten sich aber; offenbar hatten sich schon vorher vehementen Stimmen gegen Kisslings Entwurf gewendet. Die Argumente wurden aber nicht an die Öffentlichkeit getragen. 1912 schließlich wurde Kisslings Entwurf abgelehnt, jener von Zimmermann, der in Zusammenarbeit mit dem St. Moritzer Architekten N. Hartmann ausgearbeitet worden war, genehmigt. Als Folge des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs verschob man die Behandlung der Denkmalsfrage in den eidgenössischen Räten, und sie wurde 1917 schließlich fällig gelassen.

Zusammenfassung

Die Geschichte des Nationaldenkmals zeigt, als spätes Beispiel, den Umbruch in der Rezeption des plastischen Gestalten Kisslings, gleichzeitig auch das sich wandelnde Verhältnis gegenüber Inhalt und Form bei Kissling selbst.

Das Escher-Denkmal beispielsweise hatte auf einfache Weise dem Betrachter aktuellste Zeitgeschichte erzählt. Das narrative Element der Ereignisse wurde dabei symbolisch überhöht. Privates konnte zu Öffentlichem umgesetzt, Einzelschicksal zu allgemeiner Identifikationsstütze genommen werden. Gegensätzlichkeiten, wie sie etwa in dieser

Zeit in der Künstlerpersönlichkeit eines Karl Stauffer-Bern oder im Carl Spitteler der «Imago» aufschienen, brachte Kissling nicht in seine Gestalten ein. Wenn dort die Gefühle zwischen Unsicherheit und Großmannssucht schwankten, zwischen Minderwertigkeitskomplexen und verstiegenen Möglichkeitsvorstellungen pendelten und zu dem übertriebenen Naturalismus die ebenso übertriebene Heroisierung und Idealisierung gehörte, so hält sich bei Kissling die Mitte. Keine Üppigkeit, keine Exzesse, keine dekorativen Schwärmerien, keinen übertriebenen Höhenflug und Glanz sollte die Kunst dem Leben verleihen. Sie sollte zeugen in sachlichem Ton und Stil von Taten und Vorbildern. Sie mußte wahrhaftig sein, sie mußte auch «volkstümlich» sein – in diesem Sinne erzählen können²⁴.

«Männlich» war eines der Lieblingsworte Kisslings, «schweizerisch» ebenfalls. Männlich stark sind denn auch die Helden und Gestalten, aber in einem humanen, fast familiären Kleid. Große Gestalten sind sie zwar, doch nicht über groß, nicht zu fern gehalten, ihre Taten sind übergeführt in einen moralischen Impetus.

In Tell zum Beispiel werden auf diese Weise und bei der spezifischen Darstellungsweise seiner Persönlichkeit mehrere Vorzüge offenbar, die wiederum den geschichtlichen Affekt auslösten und in der Vorstellung von «Geschichte» aufgingen. Bei andern eingereichten Entwürfen zum Tell-Denkmal war Tell ein Theaterheld; Kissling gab seiner Figur die ruhige, geschlossene Form, in welcher die Bewegung des zu Tale schreitenden Vaters, der zugleich liebevoll sein Kind führt, aufgehoben ist und gleichzeitig ein «So-Sein» und die Aktion formuliert wird. Es ist ein Spaziergang festgehalten (Genre), aber ein heroischer (Ideal). Im Grunde genommen ist die Tell-Figur eine Personifikation von etwas Gestaltlosem (Geschichte), die nicht ins Übernatürliche greift, sondern das Übernatürliche in eine natürliche Form bringt.

Mit dem Schweizerisch-Männlichen hatte Kissling begonnen, in überdrehter Form schloß er damit ab. Der Hauptecken des Nationaldenkmals zeugt in seiner Kompaktheit nur noch von der inneren Leere einer Großform. Hatte Kissling früher für die psychische Situation des Dargestellten eine äußere Entsprechung gefunden, so wird im Nationaldenkmal die innere Anspannung zur reinen Pose. Nach dem Narrativen der früheren Entwürfe hier nur noch Formel, pathetisch leblose Form – dies interesseranterweise in seiner späten Schaffensphase, wo dem «Ringen um die Form» vordringliche Bedeutung zukommt.

ANMERKUNGEN

¹ ADOLF REINLE, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (JOSEPH GANTNER/ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. IV), Frauenfeld 1962, S. 345 (einige Übersichtsdarstellung zur Plastik des 19. Jahrhunderts in der Schweiz).

² Die folgenden Betrachtungen zu den «Aufgaben» zielen auf den deutschsprachigen Teil der Schweiz, können aber genausogut als Problemstellung für die welsche Schweiz gelten. Bei Formalanalysen der bildneri-

schen Äußerungen hingegen müßte differenziert werden. Hier würde sich zeigen, daß die französische Sprachregion den Blick mehr nach Frankreich gerichtet hielt. Kisslings Arbeiten hingegen zeigen eine enge Verbindung – neben den nationalen Besonderheiten – zu Deutschland, sowohl ikonographisch als auch stilistisch. Vgl. dazu meine Zürcher Lizentiatsarbeit: *Richard Kissling (1848–1919)*.

³ Die Symbolwelt, die allegorische Sprache der Plastik des 19. Jahrhunderts, kann von uns nicht leicht entschlüsselt werden. Sie wurde hingenommen zur Zeit ihres Entstehens allgemein verstanden, ja bedeutete oftmals aktuellste Zeitgeschichte.

⁴ Kissling als Künstler war ebensosehr Handwerker und geschäftstüchtiger Kaufmann.

⁵ Kissling wurde acht Jahre nach Rodin und ein Jahr nach Adolf von Hildebrand geboren.

⁶ Über Kisslings Jugendzeit in Solothurn ist wenig bekannt. Die Berichte der Gewerbe- und Kantonsschule (Staatsarchiv Solothurn) belegen einen knapp dreijährigen Besuch der an die Kantonsschule angegliederten Gewerbeschule, wo neben Fächern der Allgemeinbildung auch Kalligraphie und Freihandzeichnen unterrichtet wurden.

⁷ Vgl. den Entwurf für ein «Denkmal für das Rote Kreuz» von 1882 (Archives du Comité International de la Croix Rouge, Genf), wo Kissling die kranzpendende Helvetia Schlöths übernahm, allerdings in viel bewegterer Auffassung.

⁸ Vgl. «Jugendlicher Wettkäufer» (1873–1875) im Kunstmuseum Basel.

⁹ Aufgrund von Eschers Initiative erfolgte der Gotthard-Durchstich und gewann der Ausbau des Eisenbahnnetzes wichtige wirtschaftliche Ausmaße.

¹⁰ Kissling schuf eine Plastik, die er «Zeitgeist» nannte (siehe Entwurf zum «Gotthard-Denkmal»).

¹¹ Auch hier liegt ein weites Feld der Forschung offen.

¹² Ernst Kissling, Großneffe und Schüler Richard Kisslings, berichtete in der «Neuen Zürcher Zeitung» (8. Juli 1944) über eine Porträtsitzung für eine Büste, die der Jüngere von Richard Kissling kurz vor dessen Tod fertigte: «Was in der Jugend Roms klassische Lebensfülle nicht vermochte und was die Einbrüche des neuen Jahrhunderts im reifen Mann nicht erreichten, das hat die Kraft der vollendeten Formensprache im Alter zustande gebracht: sie hat seinen kompakten Status aufgelöst. Ich wollte ich wäre noch einmal jung», meinte er am Schluß unserer formal-problematischen Exkursion.»

¹³ 31 Entwürfe zu Denkmälern sind bekannt (die ausgeführten mit eingerechnet).

¹⁴ Zitiert bei WILHELM LEHMANN, *Richard Kissling*, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft für 1920, S. 13ff.

¹⁵ GOTTFRIED KELLER äußerte sich in einem Brief an Kissling besorgt, daß die Tracht «Anlaß zu einem Volkswitze geben» könne. (W. LEHMANN [vgl. Anm. 14], S. 15).

¹⁶ Ein erster Preis wurde damals nicht zuerkannt und das Denkmal nicht ausgeführt. Kissling nahm an diesem Wettbewerb nicht teil, wurde aber zum zweiten von 1891 durch den Präsidenten der Initiativkommission, Gustav Muheim, in einem persönlichen Brief um Teilnahme gebeten.

¹⁷ Bundesarchiv Bern, Akten 8 (F), 2, Wilhelm-Tell-Denkmal.

¹⁸ Vgl. FRANZ ZELGER, *Die Fresken Ernst Stückelbergs in der Tellskapelle am Vierwaldstättersee*, Bern 1972.

¹⁹ Bundesarchiv Bern, Akten 8 (F), 4, Melchthal-Gruppe.

²⁰ Der Gips der Melchthal-Gruppe wird im Collegium Sarnen aufbewahrt.

²¹ SBB, Kreisdirektion II, Akten Gotthardbahn, Gotthard-Monument und Akten Denkmal Louis Favre.

²² 1877 wurde der «Zeitgeist» im Salon de Paris ausgestellt, 1878 an der Pariser Weltausstellung, 1883 an der Landesausstellung in Zürich, wo er allgemeine Beachtung fand.

²³ Bundesarchiv Bern, Akten Nationaldenkmal, Briefe aus dem Nachlaß. Zu einer Gesamtdarstellung des «Nationaldenkmals» vgl. WERNER BUCHER, *Zum Projekt eines Nationaldenkmals in Schwyz 1905–18*, Lizziatsarbeit an der Universität Basel 1977.

²⁴ «Vadian» in St. Gallen (1895–1904) ist diejenige von Kissling geschaffene Figur, die sich vom erzählerischen Ton am weitesten entfernt. Der St. Galler Bürgermeister, Dichter, gelehrte Humanist und Arzt eignete sich auch wenig dazu. Zwar zeigten Kisslings erste Entwürfe noch einen vom Initiativkomitee kritisierten «Bierbrauer oder Metzgermeister mit hängendem Doppelkinn, starken Brüsten und sehr dickem Bauch», doch fand Kissling dann doch die klare Form, die der vornehmen Zurückhaltung des Darzustellenden angepaßt schien.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–8: Alte Aufnahmen im Besitz der Verfasserin.